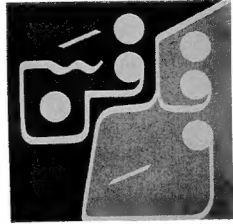


Das Recht muss nie der Politik,
wohl aber die Politik jederzeit
dem Recht angepasst werden.

Immanuel Kant



القهرست

- ٤ سميح القاسم ، يوسف
Sameeh Al-Qasem, Joseph, Deutsch von Annemarie Schimmel
- ٨ لوتر تسان ، كانت وقضية السلام
Lothar Zahn, Kant und das Friedensproblem
- ٢٠ فيلهلم إمریش ، الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي
Wilhelm Emrich, Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts
und ihr geschichtlicher Sinn
- ٤٥ فرانز كفكا ، طبيب القرية*
Franz Kafka, Ein Landarzt
- ٥٦ مجدى خليل : محاولة للخروج
تفسير قصة فرانز كفكا «طبيب القرية»
Magdi Khalil, Ein Versuch aufzubrechen · Interpretation von Kafka's Landarzt

يقدم الناشر: ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

ترجمات: Ahmad Sharkas, Cambridge, Mass.; Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Magdi Youssef, Bochum.

دار النشر: F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abhofach, Bundesrepublik Deutschland



Nr. 23

1974

11. Jahr

Herausgeber: Albert Theile

Entwurf von Anwar und Mary Shemza

الفهرست

٦٢ ناجي نجيب ، طه حسين وفرانز كافكا
Nagi Naguib, Taha Husain und Franz Kafka

٦٨ سيجريد كاله ، خطاب عن البينالي العربي الأول في بغداد ، ١٩٧٤
Sigrid Kahle, Brief über die arabische Biennale in Bagdad 1974

٨٤ قصائد من العراق
Gedichte aus dem Irak

٨٧ طلائع الكتب

صور الغلاف

الصفحة الأمامية : ريتشارد بول لوزه ، صفوف لونية رأسية تربطها شرائط لونية . زيت على قماش (جنفا)، ١٩٧٢/١٩٧٢ .
الصفحة الخلفية : ريتشارد بول لوزه ، صفوف لونية مع فواصل أفقية ، زيت على قماش (جنفا)، ١٩٧٢/١٩٧٢ .
Richard Paul Lohse, Modulare und serielle Ordnungen, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1973

تظهر مجلة «فكر و فن» العربية مؤتاً مرتين في السنة - الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، - النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني ، ضمن الاشتراك
المخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني ، - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر
الطابعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف المروف : J.J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt

حقوق النشر ، ألبرت تايلر ، برن ، سويسرا ، وف. بروكلمان ، ميونخ.

اِنَّ جَلَّالَهُ
الْمَلِكُ

يوسف

سميح القاسم

JOSEPH

*Ich schnitt für euch Zelte o Freunde
aus meiner Haut
Und um die Lustschlösser der Trauer
Tränkt ich mit roten Tränen
jeden Rosenzweig.*

*Und weht der Wind über mich hin,
so frage ich ihn —
Und kehrt er zurück so trage ich ihm
— begierig, mit ihm zu sprechen,
selbst wenn nie Antwort kommt —
einen Friedensgruß auf meine Freunde
Meine Brüder Nachbarn Gefährten . . .
Einen Friedensgruß — ach:*

*Wie geht es euch in Kälte und Glut?
Und geht es gut
den Kindern? Wie geht's
den Kameraden, den toten?
Jenseits der Mauer, gewöhnten sie sich
an die lange Nacht, an das Schweigen?*

*Wie geht es Jakob, unserem Ahn?
Ob er noch immer gebeugt auf den Stab seines Kummers steht,
eine Hand — vom langen Schweigen des Kindesverlustes
an die Wange gepresst —
und die andre im blutigen Hemd
einsinkend, unlöslich fest?*

*O Freunde, Freunde
Sollte einmal der Wind
liebenvoll fragen „Was wünschst du, mein Kind?“
und euch meine Nachrichten bringen —
So geht für mich hin zu Jakobs Zelt
Und sagt: ich küsse von fern ihm die Hand
frohe Kunde im Land frohe Kunde im Land
Unser Joseph kehrt heim!*

*Denn ein Versprechen besteht
zwischen Gott und Mensch.*

Deutsch von Annetta Schimmel

يوسف

أقص لكم خياما ... ايها الاحباب
من جلدي

وحول مضارب الاحزان

اسقي بالدموع الحمر

كل شتائل الورد

وإن هبت على الريح ...

أسألكم

وإن عادت ... أحملها

وأحرص إن أحدثها

ولو ظلت بلا رد

سلاما ... ايها الاحباب

يا اخوان ... يا حيران ... يا اصحاب

سلاما ...

كيف اتم في فصول الحر والبرد

وكيف الحال

على الاطفال؟

وكيف رفقتنا الموتى؟

هل اعتادوا وراء السور

طول الليل ... والصمتا

وكيف امامنا يعقوب؟

تري مازال — يا ناري — على عكازه الوجد

يد ... من طول صمت الشكل

لاصقة على الخد

وانخرى ... في قميص الدم

غائصة بلا حد؟

أجباتني أجباتني

إذا حنت على الريح

وقالت مرة: ماذا يريح سميح

شامت أن تزودكم بأبائي ...

فروا لي بخيمة شيخنا يعقوب

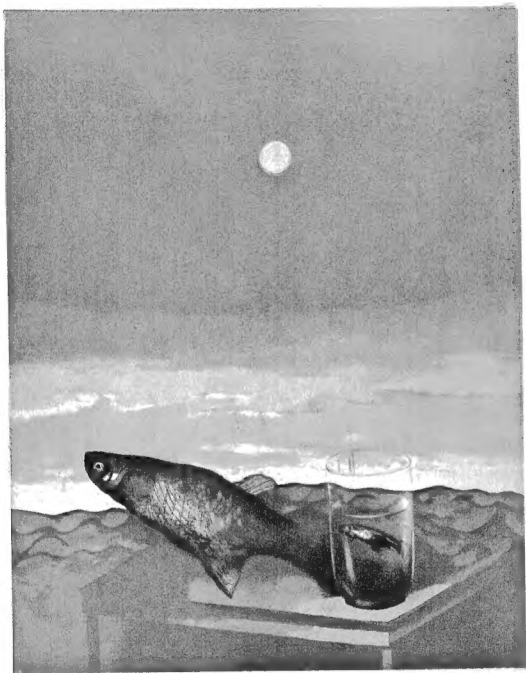
وقولوا: اني من بعد لم يديه عن بعد

أبشره ... أبشره ...

بعودة يوسف المحبوب

فان الله والانسان ...

في الدنيا ... على وعد



جبرهارد شلوتر، سمكة كبيرة في كوب صنف، ١٩٧٣

كانت وقضية السلام

بقلم لوتر تسان

«... من وظائف الإنسانية الطبيعية أن تتبادل النظر فما يخص الإنسان كانسان...»
كانت

للملوك، وهكذا فليس من باب الصدقة أن تقوم الدول الغنية بتعصيد أبحاث السلام والاشتغال بهذه الأبحاث.

في الاقن تلوح الآن ملامح سياسة استقرار قادمة، ترسم خطوطها القوى العظمى والدول الغنية لتأمين السلام. وإذا تأملنا تبعات هذه السياسة حتى النهاية فلا بد أن نشك في جدوى هذا المفهوم السلبي للسلام، وهو ما تؤيده أهم وثائق السلام السياسية المعاصرة، مثل ميثاق الأمم المتحدة ومواثيق منظمتها الجانبيه. وإذا كان السلام بمعنى توثيق الأوضاع القائمة فعلا قانونيا أفضل من وقوع الحرب، خاصة بالنسبة للدول الغنية، فإن مثل هذا الاتفاق لا يتفق مع تطالعنا وما يشهده حتى الآن لفظ «السلام». في انفسنا من مشاعر وأصداء بناءً وعلى ماضينا وتراثنا اللاهوتي والفلسفي والرومانسي. وليس غريبا أن يفسر السلام السالب - احتراءً - بيشته - بأنه سلب الحياة، وأنه «سلام المقابر»، وهو سلام يرفضه الفيلسوف أرنست بلوخ E. Bloch، إذ أن الحياة في عالم مريض، ذي أوضاع ثابتة مستقرة، تنور فيها الدورة دون صراع، تسلب الحياة حوافزها الذاتية والسياسية النابعة عن التنافر والصراع، وتضع الحياة نهائيا في قبضة المؤسسات والتكنريات القائمة صدقة في هذه اللحظة التاريخية. وأيا كان الأمر، فالسلام، حيث لكل شيء هادئ، ثابت، ومنظم، لا يبدو هدفا نهائيا للحياة والتاريخ. ماهو إلا حيلة صناعية، ومن الناحية الإنسانية لا جدية له، فهو يشبه حال منزل كبير تسكنه اطراف عديدة، لا يربطها رابط، ولا هم لكل طرف منها إلا

وقتلوا أخيرا إلى السلام! هذه الكلمات قد ينهر المربون أطفالهم الصالحين المتشاكين. وقد لا نجد تعريفا أكثر تضاها للفظ «السلام» منه في هذا الإطار البيوي. ومع ذلك فهذا المعنى يتحدد فهنا «للسلام العالي». معنى «السلام» هنا ليس أكثر ولا أقل من ترك الآخر لشأنه، أو تركه في هدوء. ويعرف السلام حسب المقياس السياسي العالمي بالمعنى السالب بأنه «غياب الحرب». وتهدف سياسة تأمين السلام في النهاية إلى عقد هدنة عالية تنطلق من «الوضع القائم»، وتنتج في ذلك سياسة «التعايش السلمي» التي قامت في حينها على مبدأ «عدم التدخل في الشؤون الداخلية» للشعوب الأخرى. تنتظر الأبحاث المسماة «بأبحاث السلام التقدمية» (١) بعدم ارتباط إلى هذا المفهوم السلبي للسلام (٢) وما يقترن به من الرقبة في الحفاظ على «الأنظمة القائمة» "pattern maintenance"، على أنه لا توجد أكثر من بدايات متواضعة لتصور إيجابي للسلام، وهو تصور لأمل في اتخاذ أساسا. للتفاهم العام عن السلام. وكما يؤكد هربان شميد، فلا أمل في الوقت الحاضر في الوصول إلى اتفاق عام يشمل أكثر من السلام بالمعنى السالب، وذلك لأسباب تاريخية قديمة وأسباب حاضرة. عندما بدأت أبحاث السلام في الدول الاسكندنافية خاصة في المرحلة الأخيرة من الحرب الباردة، هذا إن كانت الحرب الباردة قد انتهت، فكان من الممكن أن تنطلق من مصلحة عامة، وهي الحاجة إلى الاستقرار لدفع خطر الدمار النووي. ومن الطبيعي أن يبدو السلام كوسيلة لتأمين الملكية القائمة الآن في العالم شيئا غميا بالنسبة

تجنب ازعاج الأطراف الأخرى، والحفاظ على قواعد السلوك، إن قابل طرف منهم الآخر في درج المترل.

لا يرضى هذا السلام طموح الطامعين، ولكن من الصير أن تفكر في سلام أفضل منه. لا نخلدنا هذه الرثرة الواسعة عن السلام، فهي على الأرجح لزر الرماد في الميرون، ولانتمتع من رغبة عميقة في السلام. ويكتب الكسندر ميتشرليش A. Mitscherlich: «صحيح أن لفظ «السلام العالمي» من الالفاظ التي ترددها البلاغات السياسية، تنطقها الأقواه وتكتبها الأقلام مرات ومرات، ولكننا لانجد مقابل ذلك إلا محاولات طفيفة للغاية لتصور كيف يكون هذا السلام، وكيف تكون الحياة في العالم في ظل هذا السلام»^(٥). ويرجع ميتشرليش - كتلميذ فرويد - «انعلم الرغبة في الاشتغال حقيقة بالسلام» الى نظرية التحليل النفسي، التي يمتصها إتناغشي أن نميش في حال من السلام المنظم وأن نفقد - كما سبق الإشارة - دوافعنا الحياتية العدوانية. ربما عاقتنا أسباب كثيرة عن بحث قضية السلام، كطبل الراحة والاستكانة، وكثرة المشتريات الموقعة، أو اليأس ونسبة الأمل، أو فقدان الإيمان بأى نظرية تتخطى عالم الواقع القائم، ولكن الوضع الموضوعي يدفعنا الى تمخطى ظلالنا، ذلك أن النزعات العدوانية التي تبيت تحت ستار ادعاءات السلام، يجانب القفر الى أهداف جاعية عالية، يشكل وضعا خطيرا، كما يكرر فون فيستكر G. F. von Weizsäcker. إن تطور وسائل التكنولوجيا، التي يمكن استخدامها أيضا في التخريب، كما يقول كانت في رسالته التي وضعها منذ مئتي عام وفي السلام الدائم Zum ewigen Frieden والتي لاقت شهرة ضخمة في اعقاب الحرب العالمية الثانية، سيجعل لزاما علينا، أن لا نترك هذه الوسائل في قبضة الشهورات العدوانية الفاشية، وأن نضعها تحت سيطرة منظم فعال يجسم فكرة السلام الإيجابي.

من أين نبدأ اليوم في التفكير في السلام؟ ماذا نعود بانظارنا الى هذا الفيلسوف «القديم» كما يشير عنوان المقال، ولماذا لانتزكن الى أحد معاصرينا؟ هناك إجابة أولى بسيطة، تلتخص في الدور المحوري الذي يلعبه مفهوم كانت في كل نقاش عن السلام بين الناطقين بالألمانية، هذا بجانب غياب مفهوم حديث مماثل، يمكن أن نطلق منه. لماذا لم يوضع السلام منذ كانت موضع البحث الجدى؟ من السير أن يجب على هذا التساؤل. لانكنفى هناشروح التحليل النفسي. وربما كان من الضروري أن نبحث هذا النص في ضوء التحول الذي

حدث منذ كانت من العقل العمل الى العقل الوظيفي^(٦)، ومن الاخلاق والغاية الى التفكير العمل والسببي، ومن الفكرة العامة الى التخصص العلمى. فالعلم الذى يحكم القرن يوجه علمته الى المعطيات الموضوعية، ولا يعرف مايسى بمستقبل السلام. ولايساب منهجية يفسر المستقبل تحت مفهوم الممكن موضوعيا وتكنولوجيا، والمناسب المفيد علميا، أوفسرالمستقبل بمقياس الضرورات الاقتصادية لسد الحاجات القائمة. لم يرتفع نداء السلام ونداء الفكرة الإنسانية الملزمة، إلا بعد حربين عالميتين رفعنا القباب عما وراء التقدم التكنولوجى: من «بربرية حضارية» (يتصير ترومان مان)، وبعد أن اتضح على وجه الخصوص أن العلم الذى يخدم الإنتاج السلمى فحسب في طريقة الى تحويل الأرض الى مستنقع صناعي، وأن المشاكل الاجتماعية العالمية لايمكن حلها فحسب بواسطة الفكر العلمى المتخصص بمحلوليته، وإنما عن طريق التمايز العالمى. في هذه المحاولات المرددة لاعادة «العقل العلمى» الذى يسهدف اهداما انسانية كلية الى مكانته، تحت وطأة الضرورة القليلة لا النظرية، يردد اسم كانت. فقد توصل كانت. بالفعل عام ١٧٩٥، قبل أن توجد التكنولوجيا الحديثة، الى الضرورة الكامنة في التقدم التكنولوجى التي تهيئ من اللازم الوصول الى تعاقد دستوري سياسى للسلام العام. أما كيف توصل كانت الى هذه النبوة التي فصل فكرتها بعيدا عن كل جموح مثالي، فهذا ماسنينه في السطور التالية.

خلقية العرض التالي هي اكتشاف فلسفة كانت السياسية من جديد بعد عام ١٩٤٥، وقدمت هذا الاكتشاف من وجهات مختلفة اوضحت نسج فكر هذا الفيلسوف وبرزت حدائته التي لم ينل منها الزمن مثاله. عقب صدمة الهزيمة في الحرب العالمية (في ألمانيا)، واليحث عن أعمدة نزائية سليمة، ظهرت رسالة كانت وفي السلام الدائم في الاسواق. اخبرتها المطابع في السنوات التالية في أكثر من ١٤ طبعة مختلفة، ونرى مقدمات هذه الطبعات توجه الانظار الى اقتراح كانت باصدار دستور السلام العالمى، وهو دستور يشبه الى مدى بعيد ميثاق الأمم المتحدة وموائى منطلها الدولية الجائنية، بجانب هذا الوجه الدستوري لفلسفه كانت السياسية، برز فيها بعد الوجه الوجودى الاخلاقى لهذه الفلسفة، الذى مثله خاصة كارل ياسبرز Karl Jaspers في منتصف الخمسينيات في مباحثه التي يشيد فيها بكانت. ففي هذه المباحث يكرر ياسبرز وجهة النظر، بأن السلام «مرغوب



1. Pregel Fluss 2. Brandenburgische Thor. 3. Festung Friedrichsburg. 4. Habersbergische Kirch. 5. St. Nikolai. 6. St. Nikolai und Nachhaus. 7. St. Nikolai. 8. St. Nikolai. 9. St. Nikolai. 10. St. Nikolai. 11. St. Nikolai. 12. St. Nikolai. 13. St. Nikolai. 14. St. Nikolai. 15. St. Nikolai. 16. St. Nikolai. 17. St. Nikolai. 18. St. Nikolai. 19. St. Nikolai. 20. St. Nikolai. 21. St. Nikolai. 22. St. Nikolai. 23. St. Nikolai. 24. St. Nikolai. 25. St. Nikolai. 26. St. Nikolai. 27. St. Nikolai. 28. St. Nikolai. 29. St. Nikolai. 30. St. Nikolai. 31. St. Nikolai.

I G. Ringle fec.

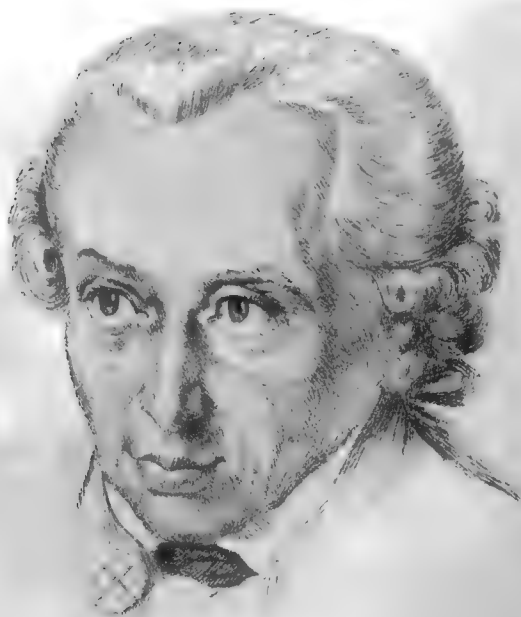
فریدریش برنہارد فرتر ، مدینة کونیگسبرگ ، سفر علی الحلب



1. Pregela fluvius 2. Porta Brandenburgica 3. Castellum Fridencoburgii 4. Templ. Katherbergerse 5. Regia domus
Plectiali et Compactionis mercii. 6. Novu. Templ. Refsgartense. 7. Turris longa platea. 8. Turris aqua. 9. Turris con-
mune Veteris Urbis. 10. Templ. Polonacum. 11. Turris Ribiarii. 12. Templ. Fraghemense. 13. Curia Kneiphofensis. 14. Vete-
ris Urbis Templ. 15. Arx Regia. 16. Turris cerulea. 17. Curia Veteris Urbis. 18. Turris Portae. 19. Templ. Cathedr.
et Collegii in Kneiphoff. 20. Turris platea Polonica. 21. Turris pulcherrima. 22. Curia Loeb-
nicensis. 23. Templ. Reformatorii. 24. Templ. in Lachenicht. 25. Hospitale Regii. 26. Templ. Catholici. 27. Templ.
Sackheimense. 28. Refsgartense. 29. Templ. Lathuarii. 30. Orphanotrophei Regium. 31. Porta. Fridlandica.

Fridr. Bonil. Werner del.

C. Pr. S. C. Maj.



فيه . . . بشرط أن يتحول الإنسان الى مخلوق اخلاقي» (٧)، إذ أن السلام كحال منظم نذظيا قانونيا يمكن أيضا في ظل الديكتاتورية، وغير جدير بهذا الاسم. وفي هذا السياق يرجع فون فيتسكير منذ عام ١٩٧٣ الى كانت ليطالب «بنظام اخلاقي جديد للحياة في العالم التقني» (٨)، إذ لا يكفي العقل المتخصص بمحلوليته وعقمه لحل الواجبات الجماعية الصبرية، وإنما تتطلب هذه الواجبات تضامنا ملتزما يستهدف تحقيق أهداف عملية شاملة. تحف بهذه التفسيرات لفلسفة كانت مسحة النداء والدعوة الاخلاقية الروحية، على أننا نجد انجاءها ثالثا يأخذ. كانت كتنطلق لمبحث اجتماعي فلسفي وعلمي نظري، ويمتله في المقدمة هابرماس Habermas بمؤلفه الفلسفي التاريخي «المعرفة والمصلحة» Erkenntnis und Interesse. ويدخل هذا الانجاء بسيط: العلم كقوة منتجة أولى تكاد تسير اليوم الحياة الاجتماعية أجمعها، وإذا ظهرت في الحياة الاجتماعية أبنية مشوهة، أى ظهر بها «خلل وظيفي» لا يمكن التغلب عليه بوسائل العلم المعروفة حتى الآن، فلا بد أن يكون السبب في نهاية المطاف كامتا في مفهوم قاصر محدود للعلم نفسه: وهذا النقص يكن في نقص ابعاد العقل العملي الاجتماعي، وهو ما نلاحظه منذ كانت.

استنادا الى هذا التفسير، وانطلاقا من فلسفة كانت السياسية في مؤلفاته الأخيرة، نحاول في التالي أن نطرح قضية السلام عند كانت ومفزاها الحاضر. قد تبدو هذه المحاولة في نظر الكثيرين نظرية لغاية، فهي تبحث في مفهوم السلام العام دون أن تتطرق الى مشاكل السلام القائمة بالفعل في هذه الآونة، ولكن — بعبارة فون فيتسكير — «إذا أردنا صنع السلام، فلا بد أن يكون في طاقنا التفكير في السلام» (٩). أمام التفكير في السلام صعوبات أولية وعميقة، لابد من استحضارها في أذهاننا، ولا نستطيع أن نغض الطرف عنها، إذا أردنا حقيقة السلام. قد تبدو البرجماتية في اللحظة الراهنة أكثر معقولة، وأكثر وعدا بالنجاح من التحليل الفلسفي، إلا أنها حمل في طياتها بذرة المأساة التي لابد أن تنضج في النهاية، ربما بعد فوات الآوان. إذ إن السلام على هذا المنهج سلام سلمي، يرتكز دون حماس. وحتى نتجنب من البداية هذه القدرة، فلا بد أن نضع مفهوم السلام موضع التأمل الراديكالي الشامل، وأن نطرح السؤال عن

مدى هذا المفهوم ومعناه، وهما نود أن نفعله في الجزء الأول من البحث. أما في الجزء الثاني فهدفنا أن نوضح أن مفهوم السلام يتضمن بعدين، لابد من الفصل بينهما فصلا دقيقا، ونشير اليها هنا بلفظي «الشرعية» و«الاخلاقية»، وهما نوضح أن نوضح أن مشكلة السلام تكمن في النهاية في ضرورة التوفيق بين هذين البعدين. ففهوم السلام الإيجابي لا يمكن أن يكون مجرد تسوية موضوعية قانونية لأقامة نظام دائم، ولا يمكن أن يكون مجرد نداء مثالي موجه الى «اخلاقية» ذاتية متقلبة، وإنما لابد أن يجمع بين الإثنين، وإذا كان للسلام أن يكون كيانا موضوعيا حقيقيا، وقيمة انسانية. وفي ختام المقال نحاول تقييم مفهوم كانت للسلام تقنيا قديما، مبينين فجوات هذا المفهوم ومواضع المشكلة، ومقارنين بين هذا المفهوم وتغيير السلام المعاصر.

بهذا المنهج تهدف الكلمات التالية الى دراسة ابعاد مفهوم السلام، ونعتبر نفسها مقدمة للتضاهم عن معنى السلام.

٢

اثبت مباحث علم النفس أن الرغبات كثيرا ما تتحول بواسطة الاستقاط الى حقائق، وهذا القلب قد يحدث عند تكوين النظريات. فقد يعتقد الإنسان أنه يتقضى في «المفهوم» على زمام الحقيقة، في حين أن هذه الحقيقة ليست إلا تصورا مثاليا نابعا من الرغبة أو التمني. وعاقبة هذا التقدير الخاطئ لطاقة «المفهوم» أو للتشيز هو نشوء اخيلة كاذبة فحسب، أى ضروب من الاوهم بدلا من الحقائق. والعكس يمكن، وهو ما يشير اليه خاصة الفكر الماركسي في نقده للايديولوجية البورجوازية المثالية: فقد يعتقد الفكر أنه يتحدث عن مثل أعلى لهذه، يتجاوز الزمان والمكان (في حالتنا «السلام»، في حين أن هذا المثل في الواقع ليس إلا تعبيرا عن حقيقة تاريخية اقتصادية. محور القضية هو مضمون وبرى «المفهوم». هل يتطلع الى مثالية، يجب على الحقيقة أن تشكل نفسها على نسقها، أم الأمر على العكس، وقصد المفهوم أن يعبر عن الواقع القائم للمومس، الذي تقوم فوقه الساء المثالية كظواهر وصراب ليس له اصول، أم أن المفهوم ينبع من الواقع ويشير اليه، وفي نفس الوقت ليس نتاجا للواقع فحسب، وإنما يتخطاه الى ما هو اسنى. هذا النقد للمقصد الأساسي «للمفهوم» لابد أن يسبق كل عرض، إذ هو الذي يحدد مدى الوعي البدائي بالشئ وجنوى هذا الوعي في البحث عن هذا الشئ.

إميلويل كلف. نقش من وضع بيته وقتا للوحة زيتية للفيلسوف بريشة
دويل، ١٧٩١



جوتليب ديلر ، صورة إيمانويل كانت ، ١٧٩١

موضع البحث، ليس السلام بظاهرة من ظواهر الطبيعة وليس هو بحقيقة اجتماعية ثابتة، وإنما هو أمر اجتماعي sozialer Imperativ، يمكن أن نتفاهم عنه بواسطة العقل العملي، وتتفق على معناه وقيمه بالنسبة لنا، في حين أن كل تثبيت ديماغوفي للسلام بمثابة خيانة لمستقبل السلام أو سلام المستقبل. يختص البحث العلمي بالموضوعات المحسوسة للعقل النظري، وتختلف مفهوماته عن مقولات العقل العملي والأفكار واللبائى التى لا تمدنا بمعلومات ما عن مضمون المعطيات، وإنما تمدنا بمقاييس يمكن أن نقيس بها أفعالنا وتطلعاتنا. ومن السهل أن نرين عن طريق التحليل اللغوى لآى نص من نصوص مايسى «ابحاث السلام» أنها تختلط بين هذه المقصدين. ففراها في الصياغة تستهدف عن عمد الحقائق والوقائع التى عمادها التجربة - فهى تفرص أن تصفى على نفسها

بتناول كانت أولا بالبحث والتدقيق الهدف الذى يرمى اليه مفهوم السلام كـ مفهوم، إن كان يستهدف طبيعة أصلية للانسان، أم حقيقة تاريخية أم كان مجرد مقولة اخلاقية مثالية. وبالمقارنة نرى ابحاث السلام المعاصرة وقد اغفلت تماما هذا التدقيق التكرري لمفهوم السلام، وفراها - إن جاز التعبير - تخط وتمزج المقاصد العملية والنظرية والمقاصد التصورية والواقعية الى عجين، لا يمكن أن نتخيز منه مفهوما للسلام. مفهوم «ابحاث السلام» يتضمن الوهم بأن السلام كيان موجود يخضع للبحث. أما في الواقع القائم فلا نرى غير التنازعات، وبعض الحيريات والاستراتيجيات لفض هذه التنازعات، مثل اتفاقيات الهدنة، التى تسمى كلبا، كما يذهب كانت، «بعقود السلام». ليس السلام بموضوع موجود محدود أو يمكن تحديده، ويمكن أن نقصده بالعقل للنظرى ونضمه



م. بيكر، إيساتريل كلت، لوحة زيتية، ١٧٦٨

على ما وراء الظواهر من أوامر مطلقة، وأنه باعد بين الإثنين وفصم عرى الصلة بينها منذ انتقد شيللر Schiller هذا الجانب، يوجه الى كانت مأخذ «الصرامة» و«التزمّت»، مما يجعل فلسفته في النهاية «غير مستساغة»، رغم امتناز به من سمو وروعة في التفاصيل. نريد في التالي اختبار صحة هذا النقد الذي وجهه هيجل الى كانت في ضوء مفهوم الأخير عن السلام. يفرق كانت بين الظاهر والواجب وبين ميدان الضرورة وميدان الحرية، ولكن ألم يحاول أن يربط بينهما أو يشير الى نقطة الإتصال والإنتقال بين الإثنين؟ يقول النقد والهجيبيل: إن كانت طالب بواجب مجرد يتخطى حدود الإنسان، فهو يطالب على سبيل المثال بسلام لا يمكن الوصول اليه. حاول هيجل البرهنة على عقم هذا المدخل في الحكم الأخير، إذ أننا لانعرف طريقاً يوصل بين مطلب السلام المتعالي المستقبلي،

صبغة البحث العلمي الدقيق — وفي المواضيع الهامة تلجأ الى الأوامر الاخلاقية غير الدقيقة، مستخدمه من جديد القافلاً مثل المسؤولية والاحترام والتسامح والحرية وأيضا الضمير، دوين أن تنبيه على الإطلاق الى هذا الانتقال من العقل النظري الإيجابي الى العقل العملي القرضي. بينت فلسفة اللغة التحليلية في بريطانيا، وخاصة ر. م. هير R. M. Hare بمؤلفه «لغة الاخلاق»، أنه من المستحيل أن نستخرج الأوامر Imperative من الثوابت Indikative، وساهمت بذلك في تنحية الوعي النقدي. وكل من يميز بين المقصدين، يبدوله حديث السلام المعاصر سخفاً عجافاً للعقل. اخلدت على الفلسفة والكانتية» النقديّة مأخذ عديدة، لعل أهمها وأكثرها جدية هو المأخذ الذي يقول إن كانت يقتصر العقل النظري على الظواهر الموجودة والعقل العملي



كانت، من نقش من. تولاي، نقلا عن لوحة زيتية للرسم م. س. لوفيا، ١٧٨٩



كانت، منمنمة بريشة فريدريش فلهلم شينغلاد، ١٧٨٦

ارنو باروتزي A. Baruzzi^(١١) ولكي نقطع برأى في هذا الخلاف بالنسبة «المفهوم السلام»، نراجع ابعاد هذا المفهوم، ولن تقتصر ذلك على رسالة كانت عن السلام، فهذا الكتيب يعالج قضية السلام من منظور «الشرعية» فحسب، ولا يتطرق الى الوجهة «الاخلاقية» Moralität، كما نرى في مؤلفات كانت في فلسفة الاخلاق والانثروبولوجيا. ونعود في هذا الصدد خاصة الى مبحث كانت: «افكار عن التاريخ العام من المقصد العالمي» Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht فهذا المبحث بمثابة مقدمة تاريخية فلسفية لرسالة السلام، فهي توضح من النظر الى الوجود الاجتماعي الانساني وتطورة ضرورة السلام العام، الذي تعرض رسالة السلام مبادئ الدستورية، في حين تسلسل مقاطع عديدة من مؤلفتي كانت «الانثروبولوجيا في المقصد البرجاني» Anthropologie in pragmatischer Absicht و «ميتافيزيقا السلوك» Metaphysik der Sitten كخاتمة مكونة من منظور اخلاق لرسالة السلام. إذ يعبر فيها كانت عن شكوكه

وبين الوضع القائم حاليا، ولذا تظل كل غاية سامية (أو متعالية) تتخطى ميدان التجربة والظواهر غير ملزمة erscheinungstranszendentes Ziel. هذا هو مضمون النقد «المنهجي» الرديكالي بمعنى الكلمة الأصلي: إننا حين نريد اثبات وجود طريق موصل في الفكر، فنحن مطالبين بالقيام بقفزة مستحيلة الى السلام السامي الذي يتخطى السلام الظاهر الملموس. بجانب هذا النقد المنهجي هناك أيضا النقد النظري المعرفي، الذي يتأمل مطلب الواجب المطلق المتعالي ويجادل قائلا: مجرد أننا نعرف هذا المطلب ونستطيع الحديث عنه، وهو مطلب عقلي صارم، تحكمه الفكرة، يثبت أن هذا المتعالي ليس شيئا متعاليا تماما، وإنما هو أيضا موجود حاضرا، حسب مضمون الجملة القتالة: «من لا شيء لا يأتي شيء»، ويثبت أن فكرة السلام لم تأت من الهواء وإنما من التجربة^(١٢)، وأنه لا بد أن نفكر في مصدرها وأن نتعرف على مقوماتها التاريخية.

تختلف الآراء في هذا النقد، ففريق يأخذ به، وفريق آخر يدافع عن كانت بواسطة كانت نفسه» كما يقول

فهو يسميها المقدور Vorsehung و«غرض الطبيعة» Naturabsicht. على أن هذين اللفظين يخلوآن في هذا الاستعمال من أى مضمون صوري، وليس القصد منها الإشارة إلى خطة خلاص إلهية، أو إلى قدرية سلبية طبيعية للتاريخ، وإنما يعينان شيئاً وسطاً: يعينان قانوناً نابعاً من تراكم الأفعال الفردية الحرة، وهو قانون قد تكون في حرية، ولكنه أصبح يمثل ضرورة تتخطى هذه الحرية. مفهوم «غرض الطبيعة» Naturabsicht مفهوم صعب، ولا يخلو ظاهره من التناقض، ولا هيئته تامله عن قرب.

فلنحلل — بمفهوم كانت — حدثاً واقعياً هاماً من أحداث التاريخ الحديث، وهو تطوير القنبلة الذرية واستخدامها وتبليغها. أطلقت الطاقة الذرية من عقالاتها تحت الضرورة السياسية للتغلب على خصم قوى، أى لهدف محدود. ولكن بعد تحقيق الهدف واستسلام الخصم، ظل التهديد قائماً. وحتى لو كان هذا السلاح قد دمر بعد الحرب، لما تغير شيء. فما تحقق مرة، يمكن أن يتحقق في أى وقت. بهذه القوة التكنولوجية والعسكرية التي لم تعد ملكاً لدولة واحدة، كان على العالم أن يتخذ لنفسه سيلاً سياسية جديدة للتعايش، وكان لابد له أن يستغل هذه القوة في مجالات أخرى. على أساس هذا التطور التكنولوجي لتحقيق غرض عسكري، نشأت ضرورة تاريخية عالمية، تتخطى الصراع بين الخصمين السابقين الولايات المتحدة واليابان، وتتخلص في السؤال التالي: كيف يمكن الحجر على هذا السلاح الذي يهدد الكرة الأرضية عن طريق التعاون والتحالف السلمي والتدعيم السياسي الدولي؟

إن الإنسان، لتحقيق أهداف قصيرة الأجل، قد طور إمكانياته، وقاد الإنسانية — دون قصد — إلى موقف عام، يجعل من اللازم عليها، إن أرادت البقاء، أن تلجأ إلى العقل العملي وأن تصنع السلام. وهذا هو ما يطلق عليه كانت تعبير «المقدور» Vorsehung و«غرض الطبيعة» Naturabsicht، وعليه يقيم أمه إلى السلام. ليس كانت من الثنائيات بحيث يعتقد أن بلوغ هذا المطلب العالمي لابد وأن يتحقق من نفسه كنتيجة للوعي الكامل بهذه القضية الملحة. الأمر على خلاف ذلك، تحت إكراه التهديد والحاجة لتحسن فحسب فرص العقل العملي في تنفيذ الحريات في إطار نظام السلام العالمي، وهي خطوة كان الأخرى أن يقدم عليها العقل العملي من قبل كنتيجة للوعي بالمشكلة، ولكن للانقراض على هذه الخطوة لا تكفي العقل العملي الدوافع النظرية الخالصة.

إزاء أفعال «السياسة الطبيعية» Naturpolitik المتضاربة التي تلحق بعضها البعض وتفضي على كل فعل، أو بمعنى آخر إزاء تصارع القوى التي تعطل بعضها البعض وتظهرها السياسة الأخلاقية كالأمل الوحيد، فهي وحدها التي تستطيع إزاء تعادل القوى أن تفعل الخير.

هل هناك عند كانت اتصال من علم الظواهر إلى فكرة السلام المتسامي transzendente Idee des Friedens، أم أنه يضع فكرة السلام المتسامي كفرض يفرضه العقل العملي الخالص في وجه عالم الظواهر. مأمعي الفصل بين نظام السلام الإجماعي الذي تنظمه القوانين وبين المسؤولية الأخلاقية للفرد؟ هل لذلك ما يبرره! لتجنب سوء الفهم نقول، إننا لا نقوم، هنا بدراسة فلسفية تاريخية خاصة، فسنستنبط هنا هذه السطور إلى حيث نرى كانت الدقيق وقد جانب الدقة، ربما عن حكمة ما، وربما ليبرز مشكلة مفهوم السلام.

٣

تعلق بمؤلفات كانت تهمة الخالية الصارمة، ولكن إن تناولنا مؤلفاته السياسية، فسنستبين بعد وعلة المبالغة في عرض «نظرية الخلاف بين الوجود والواجب» سرى أن حديث كانت عن السلام أكثر واقعية من حديث أئمة الأخلاق القدماء والحديثين، وأكثر واقعية من أحاديث باحثي السلام في المناسبات، ومن أسرار تيجتهم للسلام.

كان كانت يعرف جيداً، أن النظرية العقلية وحدها لا تكفي — ربما باستثناء بعض الحالات النادرة — لكي يلزم الإنسان التزاماً عملياً بالسلام. بل إن هذا الفيلسوف التنويري يؤكد «أن النجاح لا يتوقف فحسب على مانفعل ... وإنما على ما تفعله الطبيعة الإنسانية بنا حتى تدفعنا إلى اتجاه، قد نلضاه لافسنة بسهولة»^(١٢). فالسلام يمكن فحسب عن طريق التقيد العام للحرية، وهو بذلك مسألة لا ترتبط بطلب اللذة الانانية المتراذب.

ولكن من وجهة أخرى، «ما لافعله الإنسان بسرو، يفعله بتقيد شديد، مبرراً إياه لنفسه بمبررات الواجب، بحيث لا نستطيع أن نعمل على هذه المبررات كدوافع نفسية»^(١٣) فالعقل العملي للإنسان، رغم أنه، كطاقة مستقلة، يستطيع أن يطور ما يريد في الفكر، لا بد له لتحقيق أغراضه أن يتلقى الأمر من قوة موضوعية. هذه القوة، التي تساند العقل ضد انانية الغرائز، والتي لابد منها لتحقيق السلام، يعرفها كانت بلطفين شديداً الغموض:

إننا في الآونة الأخيرة، وليس من قبل، قد بلغنا ذلك الوعي الفعلي بالآزمة والحاجة، الذي بلغه كانت نظريا وعبر عنه في فكرة السلام العام. بهذا المعنى يكتب يورجن هابرماس في مقال له بعنوان «العلاقة بين السياسة والأخلاق»: فلم يعد مشروع كانت عن السلام العام يصور افتراضا أخلاقيا فلسفيا لاصلاح العالم، تحت الظروف الحاضرة نراه يعين الخانات المتاحة نظريا لبقاء العالم أجمع^(١٥).

إذا كان كانت يعتقد بإمكان حل قضية السلام السياسي عن طريق دستور مدني جمهوري، ويفصل مبادئ هذا الدستور، فهو لا يتفعل على الإطلاق أن قضية السلام تبدأ من هذا المنطق فحسب. فالسلام الذي تتفق عليه الحكومات وتصيغه في عقود قانونية تحت ضغط الحاجة الملحة Not لازئلا إلى الضرورة الخارجية في موقف عام، «يتطلب قانونا لحفظ التوازن»، يثبت من وضع العالم المتقلب المعرض لتداعيات الحرب. ولكن السلام الذي تحمله حكمة الدبلوماسية من «أهل» لن يمثل في وعي الأفراد والشعوب أكثر من تسوية تفتقر إلى التجانس، لن يعتبروه هدفا نابعا من الداخل، أو فعلا إراديا اقتضته الحرية. إن قبول مثل هذه التسوية التي فرضها الحاجة الملحة والخضوع لها يؤدي حسب كانت إلى فقدان أسمى القيم الإنسانية، إذ إن الإنسان ينسئ في هذا الوضع المرسوم وأنه مالك نفسه. وينحدر بذلك إلى مرتبة الحيوان المنزلي الأليف. نقرأ في دستور منظمة اليونسكو رأيا مشابها وإن قل حدة: «إن السلام الذي يقوم فحسب على أساس الاتفاقيات السياسية والاقتصادية بين الحكومات، لن يجد الموافقة الصادقة، الدائمة والجامعة لشعوب العالم. وإذا أريد للسلام الدوام، فلا بد أن يقوم السلام على أساس الارتباط الفكري والأخلاقي للبشر»^(١٦). وبالفعل فالسلام الشرعي يعرف تعريفا خاطئا، حين يفسر بأنه الرد المباشر الواقعي على حاجة ملحة قائمة، وأن اتفاق السلام وإن قد يلوحي الحرية، فهو فعل إرادي حر يلتزم بنظرية الحق. هذا التعريف خاطئ؛ لأن «ما هو الحق، لا تستطيع الخبرة أن تحدده فالشرعية: إذا كان مصدرها الحرية، وكانت تستهدف تحقيق حرية الإنسان في أعلى صورها باعتبارها التعبير عن كرامة الإنسان، فلا بد، كما يقول كانت، أن «تلتزم وتتعلق بالأخلاق». فعنى الأخلاق هو، أن نهي اختيار الحرية عن حرية، في حين أن ذلك النظام الإستثنائي الذي يملئ الموقف الإضطراري يترك الانطباع بأن تشريع السلام ليس لإدخول على

الظروف القائمة. إن اقتصر مفهوم السياسين على ذلك، ونظم السلام بهذا المعنى، ونظر إليه المواطنون على أنه مجرد تسوية تعقدها مراكز القوى واعتبره الطرفان نتيجة لإضطرابية سياسية للظروف القائمة، في هذه الحالة يتقلب السلام حسب فهم كانت إلى شر عظيم ... إلى إنكار إنسانية الإنسان.

لهذا السبب، كما لو كان قد تنبأ بتقلص وانحسار فكرة السلام القائم على الحرية إلى مجرد تنظيم صناعي تحكمه الضرورة، يصير كانت، على أن الفكرة، إلى أي درجة كانت وليدة الواقع، لا يمكن أن تتطابق مع هذا الواقع، ولا يجب أن ننظر إليها كنتاج حتمي لهذا الواقع. وحيث «الشرعية» لا تقوم على أساس والأخلاقية» وإنما على أساس الموقف الطارئ، فلا بد أن «يكون النظام الدستوري الحاضر ... أفضل من النظام التالي له، حيث كل شيء يلتزم مكانه الآل»، وعندما يقدم السياسيون بهذا المنهج على معالجه مسائل القانون الدولي، فلن يقدموا على ذلك إلا متشبعين بروح الكيد والنكاه، إذ يسلكون مسلكهم المعتاد (مسلك الآلية التابعة من قانون الضرورة المتسلط)، حيث يؤسسون مفاهيم العقل على أساس قانون الإكراه^(١٧). وبهذا تحصل إلى التفتيات الآلية للسلام من إنكار، فلن تكون إلا «بؤسا براقا» schimmerndes Elend^(١٨). إذ أن هذه التفتيات تفقد تحت ضغط الحقائق القائمة مفهوم الحق والسلام، الذي لا يمكن أن يستنبط من عالم الواقع الحسي.

ما هو إذا مضامين مفهوم كانت عن السلام؟ هل لذلك النقد الموجه إلى كانت القائل بأنه يفصل تمامين عالم الحس وعالم العقل ما يبرره، أم أن مفهوم كانت، كما ذهبنا، يحمل في طياته جوهر قضية السلام في العصر الحاضر؟ قبل أن نتطرق إلى السؤال الأخير نلخص أجابة السؤال الأول. النظرية القائلة بأن كانت يفصل فصلا مبدئيا ما بين الواقع والفكرة، وما بين الوجود والواجب مبالغ فيها، فكانت يفصل في مفهوم «غرض الطبيعة» كيف أن الواقع «يفطرنا»، ولا يبرنا، على وضع التعايش القانوني للإنسانية جمعاء تحت مفهوم السلام. ونرى كانت في ملاحظة هامشية للطبعة الثانية من رسالة السلام يكتب: من الأفضل «أن نفترض أن الطبيعة (غرض الطبيعة) تسلك بالإنسان إلى حيث تدفعه الأخلاقية»^(١٩). بهذا الاقتباس وغيره يمكن أن نثبت أن كانت لا يقتضئ أن العقل من ذاته، دين أسباب موضوعية، سيسلك بنا طريق السلام. على أن «نظرية الفصل» على



كلمت، تصوير يوتريش، حوال عام ١٧٩٨، ارشيف الفن والتاريخ

Critik der reinen Vernunft

von
Immanuel Kant
Professor in Königsberg.



M i s s e,
verlegt Johann Friedrich Hartnoch
1 7 8 1.

صفحة العنوان للنسخة الأولى من كتاب كانت «نقد العقل الخالص»

طريق دستور جمهوري عالمي. على أن أمل كانت الأيدي تمثل في الاعتقاد بأن نظام السلام والتشريع الجمهوري الاتحادي سيشكل في هذه الحالة أفضل قاعدة تستطيع تنمية الأخلاقية في وعي كل فرد، كما تستطيع له فرص النمو في جميع الأبواب. وهذه الأخلاقية بدورها تحفظ للنظام الخارجي قيمته ومغزاه بالنسبة للإنسان، إذ أنه سيكشف عن النظر إلى هذا النظام باعتباره اتفاقاً طابعه الخلط والتنازع، وإنما سينظر إليه كتعبير عن أقصى إمكاناته، حيث يتنازل فيه حراً عن بعض حرياته الفردية، ويعتبر هذا التنازل تجسيدا لوجوده الإجماعي الحقيقي، وتحقيقاً لوجوده الأخلاقي. تنظر كانت إلى هذا الهدف الذي يجب أن تسعى إليه الإنسانية لتسييم الفكرة تجسيدا واقعيا أو إلى تفرغ الواقع مما يعلق به من المادة، كهدف بعيد النال، وساء بالمثل الأعلى للجماعة الأخلاقية. على أنه لم ينظر إليه كتصور غير ملام، فهو في منظوره أعلى مفاهيم العقل العملي، وهو مطلب صادر من الحرية، ينكر قبول السلام العام الشرعي كحصن يقام فحسب للحيولة دون القوضي، ويطلب باعطائه معنى إيجابيا، بالسعي إلى تشكيل النظام الخارجي ليكون التعبير المناسب عن أسس إمكانيات الإنسانية، بحيث تستطيع في النهاية أن توفق بين السياسة والأخلاق. رأى كنت في الجمهورية العالمية أفضل أساس لتحقيق هذه الغاية العليا التي لانتفى.

لهذه الآمال جوانب ديالكتيكية مظلمة لم يعالجها كانت، وهذه الجوانب إذ تطفئ الآن على الجوانب الإيجابية، تحول قضية السلام إلى مشكلة خطيرة، أخطر ماتبتو في مؤلفات كانت. فالأمل الأول القائل بأن «غرض الطبيعة سيدفعنا تحت إكراه الموقف إلى التفكير في العقل العملي كقوة تبني السلام، بغض أننا سنتسلم بذلك النظر إلى ما تقوم به من إجراءات على أنها مجرد ردود أفعال تفرضها الضرورة، لا على أنها أفعال حرة لتقرير المصير، وهكذا «فرض الطبيعة لن يساعدنا على اكتساب وعي أخلاق بالحرية، وإنما على العكس يضع هذا الوعي في قبضة الطبيعة. فالشكال - على سبيل المثال - التي تخلفها التكنولوجيا الحديثة يعتبر حلها الممكن هو التكنولوجيا، وهذه تخلف بدورها مشاكل تكنولوجيا جديدة، وهكذا دواليك ... وعلى هذا التسلسل ينشأ كل شيء، بما في ذلك السلام المصنوع على أسس التكنولوجيا، تحت إكراه الشروط والمقومات التي انطلق منها. وفي النهاية يصير كل حديث عن حق تقرير

حق فيما تذهب إليه من القول بأن كانت يرفض استنباط فعل تقرير المصير عن طريق المنطق أو الواقع، لأنه يريد تأسيس فعل العقل العملي كفعل تحكمه الحرية على أساس الفكرة، لا على أساس قوانين السببية. وله في ذلك أسباب وجيهة، أنثربولوجية وسياسية، لها دلالتها الحاضرة. إن العقلية التي تعتقد أنها تدلل على عقلانية الفعل بالإشارة إلى الواقع وإلى الضرورة القائمة في هذه الآونة، تهوى بالإنسان حيث يصبح عبداً أغشى لظروفه، ويجعل منه آلة تتحرك بفعل الحاجة والفصلك وهو بالفعل ما نلاحظه في السياسة المعاصرة، حيث تحتل أفكار السلام والخربة مكانها الخطائي للمعهد في البرامج، في حين أن هذه السياسة في الواقع قد أصبح طابعها الإكراه العقلي، ولا تتحرك إلا بردد الأفعال على المواقف الطارئة، وتعتبر في سيرها خلف حركة التاريخ.

هذا الإحباط الذي يتمثل في أننا نتحرك فحسب لمواجهة المواقف الطارئة، وأنه لاحيلة لنا حتى في اختيار الوسائل التي نجابه بها هذه المواقف، دون أن نعي انفسنا كسلوات تصنع التاريخ، يحدد أيضا مفهوم السلام في إبحاث السلام المعاصرة. فهذه الأبحاث، حسب المنهج الذي تنهجه، تخضع تماما لجبر الواقع. ونراها كتحفظ، تحت غطاء المفهوم العلمي والإكراه الواقعي الإيجابي، «بأخلاقية» فقدت مفهومها بالنسبة للوعي، وكل ما تفعله هو أن تطلق فقاعات الكلام عن الأخلاق. كيف حدث هذا التطور الذي يناقض أمل كانت، حيث نرى «غرض الطبيعة»، وإن صبح في النظرية، فهو لم يود إلى تحريك العقل العملي نحو السلام؟ بهذا السؤال نطرق ما في مفهوم كانت عن السلام من نقص، أو ما لم يفصح عنه هذا المفهوم، ربما عن عمد، ولعلنا لاندب في ذلك بعيدا. قريبا اختار كانت «التضالول الهادف» - Zweck- optimismus، لكي يدفع الإنسانية نحو الخير. ولما كان الأمر، فهذا التضالول قد فقد أسبابه، إذ يبدو التاريخ في الزمن الحاضر وقد تراجعت عن «الأخلاقية» كآسى إمكانيات الإنسان. لا بد أن نسال عما إذا كان هذا التطور أيضا كامنا في «غرض الطبيعة»، وعما إذا كان لنا أن نفعج بمفهوم السلام السياسي الحاضر. وإذا كان الجواب بالنفى، فكيف الوصول إلى مفهوم أكثر إيجابية؟

٤

اعتقد كانت أن في طاقة «غرض الطبيعة» أن يدفع بالعقل العملي إلى المدى الذي يرسى معه دعائم السلام العام، عن

المصير، بغضل هذه الشروط ويستمد هذا الحق من الفكرة أو المبدأ، خواء دين جور. يهدد هذا التطور بتحويل المؤسسات السياسية الحرة الى أنظمة طابعها الإكراه، تلك المؤسسات التي نظر اليها كانت باعتبارها ضرورية لتطور الأخلاقية، وللقصدها هو الجمهوريات الديمقراطية التي تقوم حسب النظرية على أساس استخدام المواطنين لمقولهم إستخداما حراً، دون تمييز بينهم. إذ ماذا تبقى للمواطنين حقيقة من مسائل يتخلون فيها قراءتهم العملية، إذا لم تكن هناك حلولاً بديلية، وإذا كان معنى الفعل ليس أكثر من الاستجابة للضغط والضرورات، وإذا كانت هذه الضرورات من التقيد بمكان وهي ضرورات تكتولوجية واقتصادية وسياسية، لا يمسك بزمامها إلا الخبراء؟ في هذا الموقف تكن غمط عديدة. فإذا كان ولابد، على أساس التراث، أن تعطى القرارات صفة الشرعية للديمقراطية الشكلية، فما على السياسيين إلا تنظيم الحصول على هذه القرارات، ما عليهم إلا استخراج هذه القرارات من الشعب، بعد اذاعتها بينهم على أنها القرارات والوحيدة الممكنة. كيف نستطيع مثل هذه الجمهورية، وإن قامت من حيث الشكل، أن تحقق أمل كانت الأكبر، وأن تسلك طريق «الأخلاقية» الطويل، وطريق الفصل الخراساني لآراء الكسل، كالسبيل الوحيد لإمداد المسار السلام الخارجي بالمعنى والمضمون؟

هل أولئك على حق الذين يسيرون الى الواقع ولا يرون في المأخذ الأخلاقية لمفهوم السلام إلا خرافة من خرافات العواجز، لتبدلة الروح وإخلاق الناس الى النوم، دون إيمان حقيقي بالأخلاق والسلام؟ إن انتصر الضئيل الحاضر على العقل القلزم بالمبدأ، وانتصرت تسوية السلام التكتوقراطية نهائياً على مفهوم المسؤولية، فلا بد أن يكون كل هذا الحديث عن السلام والحرة أو الإنسانية هراءً وهتاناً لا سبيل الى إنكاره. على أننا في الواقع نشاهد شيئاً آخر. فسي أكثر السياسيين أيماناً في الواقعية يرفض الذهاب هذا المذهب، وتراه يتحدث عن الاحترام والمسؤولية، والارادة لخير، والسلام أو الضمير العلى - وجميعها مفاهيم لا تنبع من إطار واقعي، وإنما من ميدان الأخلاق والفكر. إن استخدام هذه الكلمات، مهما تفاوتت في القصد والفهم، يبين أنه لاغناء لنا عنها، كما يبين أن مفهوم الأخلاق، وإن شابه القنوص، ما يزال حياً في الوعي الحديث بمحسوديته، واقتصره على حقائق المحس، حتى وإن خفي ذلك على الوعي. فتارة نخط من الالتزام

الأخلاق بدعوى الواقع الموضوعي القائم، وتارة نتخطى هذا الواقع وتتمتع بالأخلاق. حتى تغلب على هذا الخلط أو هذا الوعي الماركس لا بد أن نصل الى وضوح عن الغاية التي تقصدها، عندما نتحدث عن السلام، وعندما نرى الامام بمفهوم السلام.

هذه ضرورة يجب أن تسبق كل فعل، وهدف الرجوع الى كانت وتأمل مفهوم السلام في هذا المقال هو الإشارة الى هذه الضرورة. على أي شيء يرتكز المفهوم، مهما وضحت عقلانيته ودلالته في النظرية، طالما أننا لا نتعرف في الواقع التاريخي على شيء يقابله ويقر به الى الواقع العملي؟ كان باستطاعة كانت أن يثق في «غرض الطبيعة»، وأن يعتقد بخطة الطبيعة دبرها وقصدها لإبلا الخروج بالانسانية من حالتها الطبيعية الوحشية واحلها السلام الدائم في ظل الجمهورية الديمقراطية، ولكن قد تبعد هذا الاعتقاد منذ وضعنا «الطبيعة» في مسارها كلية تحت إرغام وإكراه الأشياء الوضعية ونظمها Sachzwänge. على أي شيء يمكن أن يقوم اليوم الأمل في السلام، والشفقة في البحث النظري عنه؟ قد تنازل العقل العملي لآخر من عرشه، بعد أن فقد دوافعه الواقعية، وأصبح يسير في ركاب الحاجة الملحة Not. ونرى جورج بنيت Georg Picht ينظر وفقاً لنتائج هذا التطور، فهو يطالب، بالكف عن تحديد مفهوم السلام، وفقاً والمصالح الوهمية، وإنما من منظور الواجب الواقعي، وهو والحفاظ على النوع البيولوجي المسمى بالانسان» (١٠). وهكذا تقتصر هذه النظرية الأحادية على دافع حب البقاء، كحال الانسان في العصر الحجري، وقد يتساءل امرؤ سائر، عما إذا كان لكل هذا الجهد التاريخي ما يبرره، إذا كانت القضية لا تخرج من مجرد الحفاظ على «النوع البيولوجي». ولنا أن نلحظ في مقول هذه المصلحة الأولية على توفير السلام. فطالما أن كل فرد يسعى في المقام الأول للحفاظ على نفسه، فلا بد أن يؤدي هذا المسمى الى صراع فوضوي مدمر من أجل البقاء، وفي النهاية سنضطر الى البحث عن فكرة عامة عن السلام، لكي نبعث روح التضامن من جديد بين البشر. ولكن أي فكرة هذه، بعد أن تصعدت أبنية التراث، أو تقدم عليها العهد وأصبح مكانها المناسب في غرف المتاحف، و بعد أن عجزت عن تحقيق فكرة السلام. مشكلة السلام، كما تعرفنا عليها من مفهوم كانت الخروج من ذلك النظام الذي يحكمه قوانين وضرورات

(Hörbuch)

1. \mathcal{V} Systemen erklären. gründlich:
 / in einem, und ist gefüllt. und sein soll.

| \mathcal{V} Systemen sind \mathcal{F} -ordnung
 / erforderlich? \ in welcher Form dargestellt

= in welcher Lösung.
 | Dies sind dann anderen
 | Eigenschaften sind.

2. \mathcal{V} Systemen erklären - nicht als \mathcal{F} -Bilanz?
und nicht auf dem \mathcal{A} oder \mathcal{X} -Bilanz
Prüfung

3. \mathcal{V} Systemen erklären - in einem \mathcal{D}
Wegweisen (Kombination)
Wegweisen | \mathcal{F} g. |

الاشياء الوضعية القائمة الى صنعها بانفسنا الى مفهوم
جماي لتقرير المصير الجماعي؟
مثل هذا العرض النظري الذي قلناه، تخوم حوله شبه
الثرف العقلي والتأمل الفكري، إذ أنه لايتطرق الى الحاجات
العملية الملحة، ولايعرض حلولاً لها. وتحت هذه الشبهة،
يظل هذا العرض دون أثر ولكن النظرية ترد هذه الشبهة،
فتقول: إن الغشاء الذي يغطي على عيون هذا الزمن،
يمنع من ادراك أن نقده نابع من مفهوم للتطبيق مصدرة
الإلزام والإكراه، وهو مفهوم لايتسع للمفهوم للتطبيق

الأخر للعقل العملي الكائن، كحالة التفاهم الحر عن
هذا الإلزام والإكراه والتغلب عليها. ويقول المشككون
إن هذه المحاولة تأتي متأخرة تاريخياً. ربما! ولكن ليس
لأنه أن يدفع عن نفسه هذه الأشباح، التي صنعها،
لأنه يريد أن يبقى انساناً؟ أشباح الحرب تخوم حلولنا،
والبراء القاتل: «فلتخلدوا أخيراً الى السلام» لايسطيع
أن يعيد هذه الأشباح الى الهدوء. وقد يكون هذا الهدوء
هدوءاً قاتلاً، يصمت فيه كل ما هو إنساني. فلنبحث،
بالرغم من كل شيء، عن سلام أفضل.

Weizsäcker, a.a.O. S. 5. (٩)

(١٠) العقل النظري theoretische Vernunft، وهو سيلة المعرفة
والبحث العلمي.

(١١) ليس المقصود هنا هو التجربة الحسية العلمية.

Arno Baruzi, Immanuel Kant. In: Die Revolution (١٢)
des Geistes, München 1968, S. 160.

Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie (١٣)
richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. In: Immanuel
Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von W. Weischedel,
Bd. VI, S. 169.

Das Ende aller Dinge. Werke Bd. VI, S. 188. (١٤)

J. Habermas, Über das Verhältnis von Politik und Mo- (١٥)
ral. In: Das Problem der Ordnung, hrsg. v. H. Kuhn,
München 1960, S. 113.

Über den Gemeinspruch ... Werke Bd. VI, S. 149. (١٦)

Zum ewigen Frieden. Werke Bd. VI, S. 235. (١٧)

Ideen zu einer allgemeinen Geschichte, Werke Bd. VI, (١٨)
S. 45.

Zum ewigen Frieden ... Werke Bd. VI, S. 237, Anm. 1. (١٩)

Ist eine Weltordnung ohne Krieg möglich? In: (٢٠)
Studien zur Friedensforschung 4. Stuttgart.

Dieter Senghaas (hrsg.), Kritische Friedens- (١)
forschung, edition suhrkamp 478.

Johan Galtung, Peace: a concept of peace and the (٢)
Research: Science or Politics in Disguise. Oslo 1967.

Hermann Schmid, Friedensforschung und Politik. In: (٣)
Senghaas, a.a.O. S. 34.

Ernst Bloch, Widerstand und Frieden. Aufsätze zur (٤)
Politik, edition suhrkamp 257, S. 99.

Alexander Mitscherlich, Die Idee des Friedens und die (٥)
menschliche Aggressivität, Bibliothek Suhrkamp S. 107f.

١) العقل العملي die praktische Vernunft - العقل الوظيفي

instrumentelle Vernunft. يستعمل تمييز العقل العملي هنا وفي

بقية المقال لمفهوم كانت في مؤلفه المعروف ولقد العقل العملي

Kritik der praktischen Vernunft. وفيه يتوسس كانت الاخلاق

على العقل وسده، لأجل التجربة الظاهرة أو على مثال الله وانفس والمخلوق.

فالعقل هو الذي يمدنا بمعنى الواجب الذي هو أساس الأخلاق. وبموضوع

العقل العملي هو الخير الخلق (فهرليس أداة لتحقيق غاية أو منفعة

خاصة محددة كالعقل الوظيفي) وقانون العقل العملي انه ينظر الى الانسانية

كغاية وينكسر في العبارة الثالثة: وأصل كما لو كنت مشرع القانون.

Karl Jaspers, Aneignung und Polemik, München 1968, (٧)
S. 238.

G. F. von Weizsäcker, Der ungesicherte Frieden. Göt- (٨)
tingen 1969, S. 10.



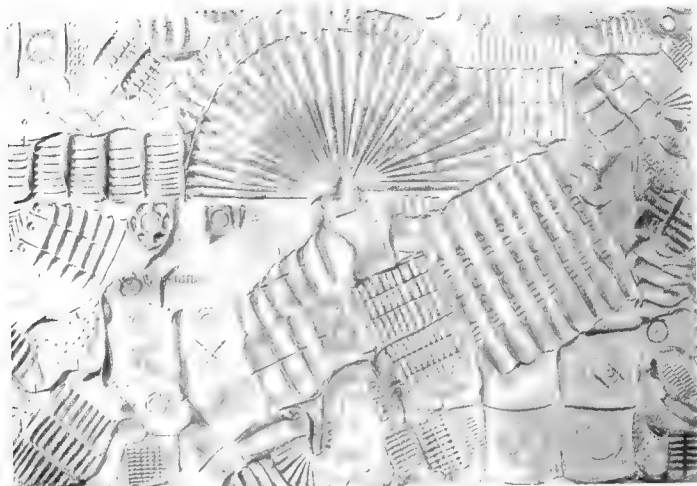
في السادس والعشرين من سبتمبر الماضي (١٩٧٤) احتفل الفيلسوف الألماني الكبير هارتن هيدجر بعيد ميلاده الخامس والثمانين.

ويعد هيدجر من رواد الحركة الفلسفية «الوجودية» ، أو بعبارة أخرى هو من «مؤسسي الوجود». وقد تلمذ هيدجر على «إدموند هوسرل» فيلسوف «الفيزمولوجية» أو الظاهرية المعروف ، وخلفه أستاذاً للفلسفة . ولهم أعمال هيدجر هو كتابه المعروف «الكيونة والزمان» (هاله ، سنة ١٩٢٧).

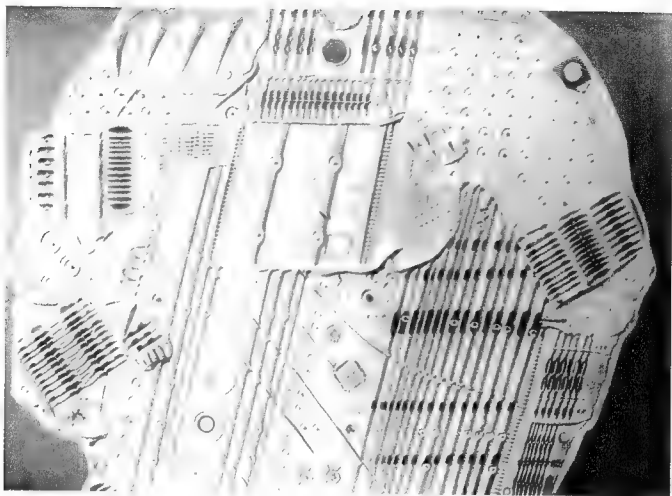
وقد حصلت الملة على الصور المشورة بواسطة ريتشارد فيسر Richard Wisser ، الذي يساهم في التحرير ، وهو من أستاذة الفلسفة بجامعة ماينز ، وقد تفهّـمـسـل الفيلسوف بالتصريح لنا بنشر هذه الصور اعترافاً منه بالجهد الذي تقوم به «فكر وفن» ورميلتها السويسرية «هيمبولد» Humboldt التي تصدر باللغتي الألمانية والألمانية.



مارتن هايدنجر في حديث مع ريتشارد فايس، شريك من الصور



فرانز شوب، صورة، «منظر طبيعي»، ١٩٦٢، معرض لوتر، مانيم



فرتر شريب، صورة «هلبوس»، ١٩٦٤، معرض لوتر، مالمو

الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي

بقلم فيلهلم إمریش

الصرامة، مارياك؟ هناك أمر، لايتهاون، يتطلب منه الإحكام، ويصرفه عن الاسترسال فيها لأطال منه، كايكنر عليه العبارة الجوفاء، ويفسد عليه الزخرف، ويعارض الإمتداد في الزمان، في حين أن هذا الإمتداد هو حياة العمل الفني. فالعمل الفني، والزمن، والوهم، جميعها وحدة، وتقع مجتمعة تحت طائلة النقد. لم يعد النقد ليحتمل الوهم واللعب، لم يعد يشتمل القرض، وخيلاء الشكل، الذي يختير الأهواء والآلام، ويوزعها في أدوار، ويعملها في صور. لم يعد من مباحا سوى العبارة الخالية من القرض، ومن اللهو، الخالية من الإصطناع والتثنيق، والتي تعبر عن المكابدة والعناء في لحظة حقيقية، وفجز التعبير ونقصه قد بلغ حدًا يمتنع معه ممارسة ذلك اللعب الوهمي.^(١)

لا تعتبر هذه الكلمات التي ينطق بها الشيطان عن قضية الموسيقى وحدها وإنما هي أيضا عن قضية الرواية، فالرواية تختير الأهواء والآلام، وتوزعها في أدوار، وتنقلها في صور. والرواية التي يطلق عليها الانجليز لفظ «خيال» - fiction - هي هنا موضع عيب وإنكار، لأنها ليست إلا لعبا ووهما، لا يستطيع التعبير عن المعاناة والآلم، دون افتعال أو تشويه في لحظة حقيقية.

وقد يقول قائل، أن توماس مان ينطق الشيطان بكلمات تيودور أدورنو Theodor Adorno^(٢)، ومن المحتمل أنه لا يتفق مع هذه الآراء، وقد يضاف الى ذلك أن توماس مان بهذه الكلمات يقوض صرح فنه، الذي يقوم قبل كل شيء على اللعب والوهم والسخرية والتقليد الساخر. ولكن ليس لنا أن نتجاهل حديث الشيطان عن هدف «الصواب» الثام الذي يتطلبه البناء الفني من الفنان. فقد كان هذا الهدف من البداية من العناصر الأساسية في فن توماس مان، وبسبب هذا الهدف يتقدم مان حتى الآن بأنه يهدم الرواية كبناى جلالى. فدقة مان في وصف

كتب روبرت موزيل Robert Musil في مفكرته عام ١٩٣٢، معلقا على روايته «الرجل بدون خصائص» Der Mann ohne Eigenschaften يقول: «في النهاية تنتهى قصة هذه الرواية الى أن القصة التي على الرواية أن تروها، لم ترو»^(٣). وعقب ذلك بعشرة أعوام، يعلن توماس مان Thomas Mann في محاضرة له عن روايته «يوسف وأخوته» Joseph und seine Brüder: «يكاد يبدو الآن أن كل ما من شأنه أن يستلقت النظر في في ميدان الرواية، لا ينترج حقيقة تحت مفهوم الرواية. وربما كان الأمر دائما كذلك»^(٤).

هذه شهادة لاثنتين من أعلام الرواية، وبين اليسير أن نصفها اليها أقولا مماثلة لغويها من الروائيين، مثل هرمان بروخ Hermann Broch واندريه جيد André Gide وبول فاليري Paul Valéry. وتمس هذه الشهادة مشكلة لم تكن معالجتها بعد للقائمين حتى الآن على التنظير في فن الرواية. ومضمونها إن روائع الرواية العالمية ليست في حقيقة الأمر بروايات. وبالتالي فالأزمة المزعومة التي يمر بها الفن الروائي والقصصي الحديث ليست بأزمة على الأخلاق. والأخرى: كما يعلن توماس مان، أن «الأمر كان دائما كذلك».

هل يمكن تعليل هذه الادعاءات الغريبة وماذا تضمنه من معلومات على الفن القصص في الحاضر، وأيضا في الماضي؟ فلنحاول أولا أن نضهم عبارتي توماس مان وروبرت موزيل من خلال إنتاجها الأدبي.

في روايته «الدكتور فاوست» Dr. Faustus، في سياق الحديث المعروف بين الشيطان وادريان لثركين Adrian Leverkühn يذهب توماس مان الى أنه من المحال أن يقدم الفن الحديث علافنيا له صفة التكامل والاتلاف، ويكتب مان: «هناك مطلب يتطلبه البناء الفني من الفنان، فهو يطلبه بالصواب الثام، وهو مطلب صارم بعض

هينريش بل، بناء رواية، كلوت من المؤلف موجه الى الهمة يشكر فيه على التهنئة بجائزة نوبل للادب

أثناء السرد القدرة على تأمل محتوياتها ومناقشتها. فالنقاش هنا هو جزء من اللعبة، فهو في جوهره ليس حديث الكاتب، وإنما هو حديث الكاتب نفسه، ويشكل في نطاقه اللغوي، وهو بصورة غير مباشرة، حديث أسلوب وحديث هذا، ومحاولة للإيهام بالذقة، ويقترب من ذلك من التفسير لـ Persiflage والتهمك Ironie فتنطبق الأسلوب الطلي على ما هو خرافي. وغير علمي هو التهمك ذاته. (٧)

للتهمك في أعمال توماس مان وظيفة ثنائية. فهو من جانب يحول الواقع في العمل الفني إلى وهم، ويحافظ بذلك على الطابع الفني للرواية. ومن جانب آخر يكشف الوهم بالواقع كوهم ويرفع أي: ينفي بذلك الوهم. فالتهمك يستهدف أن تراجع القصة، التي على الرواية أن تروها، وأن تراجع محتوياتها وأن تتأملها، على أن التهمك يهدم بذلك القصة المروية ذاتها. كتب توماس مان مرة يقول: «لا اعتقد أن قصاصاً ما يهدى سبيحاً إلى تناول قصة «المختار» Der Erwählte أو قصص يوسف» (٨) إذ لا مجال للقصص عندما يتأمل الشيء المقصود ذاته ويراجعه. ويقول توماس مان: «وقفت الكاتب الساحر في نقطة خارج الحياة، ويستطيع منها أن يتأمل الحياة» (٩). وهذه النقطة خارج الحياة هي في نفس الوقت نقطة التقاء الذات بذاتها، وهي نقطة نقد الذات ونقد العالم. في هذه النقطة يتحرى أمام الكاتب يجعل مأسكته في عمله، فينقبضه ويثنيه. وهذه هي النقطة التي يقف عندها هانز كاستورب Hans Castorp في روايته «الجبل السحري» فصل الجبل Schneekapitel في روايته «الجبل السحري» Der Zauberberg، هنرياً يواجه الموت وجهاً لوجه، لا في لحظة من التأمل واللعب، وإنما في لحظة فعلية من الممانعة للحظة. في هذه اللحظة يملك المعرفة، وكأنتقول الرواية، يملك النظرة «المسيطرة»، التي تستولى على جميع التناقضات التي تطرحها الرواية وتناقشها. في هذه اللحظة يصير كاستورب «ابن الله» Homo Dei، ويستطيع أن يصوغ مغزى الرواية بأكملها في فكرة مجردة، يجدها مطبوعة في الرواية بمجروف خاصة. وعلى الإنسان، في سبيل الترحام والحب، أن لا يدع الموت سيطرة على فكره» (١٠) على أن الرواية تقف والتعبير الفني عن تخلي الأضداد بمطلب الحب والتعاطف، هذه الأضداد التي تصبها الرواية في قلوب الوهم والتهمك. فمن المميز أن يمارس الراوي بهذا المطلب لعبة الوهمي. ولذا يظهر هذا المطلب في صورة أمل غامض مصاغ بطريقة

شخصية ووصف العالم المحيط، والذقة العلمية البالغة في تحليل الظواهر المعروضة، مما يجعله يفتح أمام القارئ أبواب موسوعة علمية ضخمة، ثم الذقة في تحليلاته المستفيضة وتأملاته العديدة، جميعها عناصر تبدو متناقضة لطبيعة الفن الروائي. فتماس مان — كما يبدو — قد كشف عن عمل القصة، وأصبح يناقش ويحدد ويصف ويشرح. وبعد أن احترم مان كتابة رواية تتخذ من الموسيقى موضوعاً لها، تراه يدون في مذكراته: «كانت أصول الحرفة هي المطلوبة». فليس أكثر زبانية في قصة عن الفن من الإدعاء بالفن والمعرفة والعمل الفني والأشادة بها، والاستغراق في وصف تأثيرها الروحي. كان المطلوب هنا هو التوثيق والتثبت والذقة — وكنت على بينة تامة من ذلك. وقلت إذ ذاك لشقيتي (هينريش مان) عندما أخبرته بما احترمت: «لا بد لي أن أدرس الموسيقى» (١١).

فالنحج إلى التوثيق والتثبت يبدو هنا وكأنه يتخطى الوهم الروائي ويفسد الإيهام بالحقيقة. ولكن ليست هذه بأضداد، وليس معنى ذلك نقض الرواية كرواية. فالذقائق الواقعية، والبيانات العلمية والموضوعية تتحول أيضاً في نسج الرواية إلى فروض وهمية، وإلى أدوار ووظائف. يستخدم في عرض اللعبة، وهي لعبة تستهدف الإيهام بالواقع. أما غير ذلك من مغزى الفن القصصي، فهو يريد لإيهام القارئ أو السامع، بأنه يعيش واقعاً أو يتعرف على واقع. ويعبر توماس مان نفسه عن ذلك في المحاضرة التي ألقاها في البداية فيقول: «الذقة، والتوثيق هي ذاتها خداع، ولعب، ووهم فني، وهي محاولة للتوثيق والتصوير العيني بواسطة جميع وسائل اللغة ووسائل علم النفس ووسائل العرض وكذلك بواسطة التعليق والدراسة. وروح هذه المحاولة، رغم كل مانتصطنعة من جد، هي الفكاهة. وتنطبق صفة الفكاهة بوجه خاص على الفقرات التحليلية في الكتاب، وعلى كل ما له سمة التعليق والنقد والشرح العلمي، فجميعها، كالعناصر السردية الوصفية، وسيلة لاستحضار الواقع، وإن كانت لا تخضع للقاعدة القائلة: «فلتشكل أيها الفنان، ولا تتحدث!» نحن إزاء مشكلة جمالية، قد شغلني كثيراً. فليس من الضروري نفى الفقرات التحليلية ونفى حديث الكاتب عن الفن، فمن الممكن أن تصبح جزءاً منه، وأن تكون ذاتها وسيلة فنية. وروايتي (يوسف وأخوته) تعرف ذلك وتعبر عنه، عندما تعلق على التعليق. وهي تقول، إن القصة التي تروها، قد رويت أكثر من مرة، وتناولتها بالتشكيل اليد كثيرة، على أنها تمر هنا خلال وسيلة فنية، كتعبس بواسطتها

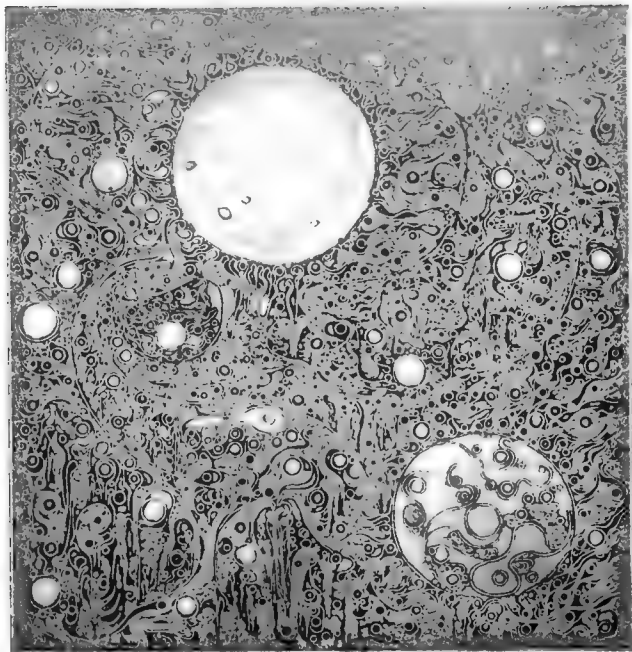
وجذابة فحسب. وليس غريباً أن ينس هانز كاستروب فيها بعد هذه المعرفة التي عبر عنها تلك الصيغة المجردة، ألا يسرّجها إلا في نهاية الرواية، قبل أن يهلك في الحرب، حيث تنطلق منه كشكوى وأمل في الحب والراحم.

ويتكرر نفس الشيء بصورة مصعدة في رواية «فاوست»، حيث يذهب أدريان ليفركين في افتراضه الفني للواقع إلى مدى، يبدو معه وكأنه يملك بين يديه، في مربع سحري، جملة حقيقة العالم، وكأنه فيها يسميه وبالتركيب الشامل، ويطلق عليه تعبير «وحى بواسطة شخص» apocalipsis cum figuris، قد تغلب على تناقض التعبير الحرفي والقانون وتنافس الروح والطبيعة واختضع هذا التناقض، في صورة وحى شامل يلم بكل شيء، في صورة وحى حقيقي، يتكشف في نفس الوقت كأقصى أشكال التطاول والتكبر، ككمال جنون، إذ يشبه الإنسان بالله. ولأعجب أن هذا الوحى هو في نفس الآن نهاية كل لعب ودمع، وأن ينتهي أخيراً بتلك الشكوى وذلك الأمل الغامض في المجزأة، الذي تصوغه الرواية صياغة وجذابة، عاطفية (ستمتتية): «وحى تثيق المجزأة عن اليأس التام... المجزأة التي تتحظى الآن وتعمل نور الأمل؟ رجل وحيد يعقد يديه ويتكلم: «واللهي فلترحم هذه النفس المسكينة، يا صديقي، يا ويلي» (١٠). وبالمثل نقراً في رواية «الجبل السحري»: «هل يصعد من هذا الجبل العالي للموت؟ هل يصعد من حصى الهذيان، التي تشمل سماء المساء الماطر، هل يصعد منه الحب مرة؟» (١١) فلتُصغّر النتيجة بكلمات قاسطة: الحكم الذي يقف في نقطة خارج الحياة ينقلب إلى استمتتالية، فالقراغ الناتج عن اللعب التكمي بالواقع، والتجريد الذي تذهب إليه الرواية والتي تنفي به الرواية كيانها كرواية، هذا التجريد ينقذ نفسه في حين ضيائي إلى الحب، إلى حب لا يمكن تصويره والتعبير عنه. فالرواية تفقد الدقة في الفقرات التي يفرض فيها أن تكون شديدة التحديد والدقة.

فلنحدد موقف روبرت موزيل، قبل أن نوضح تبعات التحليل السابق لوقف توماس مان. في فكرته التي سبقت الإشارة إليها يكتب روبرت موزيل عام ١٩٣٢ عن روايته الرجل بدون حضائص: «وفي هذا الكتاب افتتان، يبدو في الأدب المعاصر في غير موضعه، فهو ينجح إلى الصواب والدقة» (١٢). ويتابع موزيل هذه الكلمات بالجملة التي سبق نقلها: «وفي النهاية تنتهي قصة هذه الرواية إلى أن القصة التي على الرواية أن ترويها، لم ترو». فالرواية في الدقة، كما هو الحال عند توماس مان،

تعوق السرد، والقصة تطمح بالمثل إلى تأمل ذاتها ومراجعة محتواها، ولذا يمل التفسير عمل السرد. وتكمن وراء ذلك، كما هو الأمر عند مان، حقيقة تاريخية. فلتستمع إلى موزيل إذ يتحدث الكتب: فيقول: «الكتابة هي مضاعفة الواقع. فليس لدى الكتب الشجاعة، أن يعترفوا بأنهم مخلوقات طوباوية، فهم يفترضون يوتوبيا، ويتخيلون أنفسهم في قلبها، ويسمونهم حضارة وأمة... الخ. ولكن اليوتوبيا ليست هدفاً وإنما اتجاه. على أن كل القصص يفترض فيها أن هناك شيئاً كان أو مازال، وإن كان ذلك في مكان وهمي» (١٣) بهذا يوجه موزيل نقداً جارحاً إلى الهدف الجمالي لكل قصة، ترى إلى الافتراض واقع ثان. فالواقع، الذي يفترض في السرد، هو يوتوبيا مزيفة، ترتكز على تعابير مثل حضارة وأمة وغير ذلك، أو تستند على عوالم تاريخية معينة، ننحى على أساسها أن نضفي على إنسان ما خصائص عديدة، كما لو كان من الممكن أن نعرفه على هذا النحو وكما لو كانت الخصائص والأفكار والبواحد الخ أشياء حقيقية، يينتهي في الواقع لامتثال أكثر من تركيبات ويوتوبيات. والقصص يأخذ مكانه هكذا بين مفاهيم طوباوية خاطئة. ويقف فوقها واقعه الوهمي، ويدعو قراءه للزروح إلى هذا البناء، بل وأحياناً يوجههم إلى اتخاذ هذا الواقع الوهمي هدفاً لحياهم. ليست لدى هؤلاء القصاصين الشجاعة، أن يثبتوا قضية اليوتوبيا الحقيقية، أي ينكروا كل واقع محدد، وأن يخاطروا، كما يقول موزيل في روايته، «بالغامرة برحلة إلى حافة الممكن» حيث يتخذ العالم شكل «فاق منبسطة»، يلوح فيه من بعيد تغير العالم وفي هذا العالم، وبيروفيته «الإنسان الممكن، الإنسان كصغير عن احتمالاته»، «مذكراً بتلك الحرية، التي بواسطتها تستعين الرياضة أحياناً بالبحث حتى تصل إلى الحقيقة» (١٤).

نعتقد أن موزيل يصوغ بهذا حقيقة تاريخية، فالمفاهيم التي تتحد بها الإنسانية الآن الواقع والهدف، هي مفاهيم خاطئة إذ أنها تتفاخر عن «الإنسان الممكن» أو لانعرفه، الإنسان الذي هو تبصير عن إمكانياته. فهذه المفاهيم تحيل الإنسان إلى واقع محدد ثابت، في حين أن هذا الواقع أكولة، يوتوبيا كاذبة، لأنه يقوم على تصورات عامة خاطئة ووهية. وهذا ينطبق على كل ألوان القصص، التي ترتكز إلى شخصيات محددة، وخصائص ثابتة، ويستحلم الحكمة القصصية المسببة ويستعين بالقوانين السيكلوجية والسيكولوجية. فرواية موزيل «الرجل بدون



أوليفيا نيشر لادكة، تخلص، من مجموعة «بيج ياك»، ١٩٦٩

خصائص» تهتم هذه المفاهيم، إذ تضعها باستمرار موضع التحليل الساخر وتظهر خلوها، فهذه الرواية لديها شجاعة الاعتراف بالوجود الطوبايوي، وبالأناش كعقبر عن احتلالاته وامكانياته. ولأن البيوتيا ليست هدفا وإنما اتجاه فالرواية لا تنتهى الى نهاية، ولا تنقلب الى ذلك الإعلاء المستمتل، الذى تصادفه عند توماس مان. فليس هذا الإعلاء العاطفى إلا حنيناً الى الهارمونية، الى الهدف المولتف. ويجسد الإتجاه عند موزيل مايسيه بيوتويا الإعتماد الإستباطى، ولتقصود تلك المحاوله التى يستهدف بها عن طريق التمسك بالتفاصيل، وعن طريق أخذ كل مظهر من مظاهر الوجود مأخذ الجدل، الى التعرف على احتلالات الإنسان وعلى الإنسان الممكن، حتى يصل من خلالها الى الحرية وإلى الحقيقة.

بهذا قد وضعت القضية المطروحة في البداية، وهى لماذا أن جميع الروايات التى تدخل اليوم في الاعتبار ليست في جوهرها بروايات. لو عرفنا الرواية بأنها بناء قصصى، يقوم على مفاهيم عامة محددة عن الواقع، مثل الشخص، والفكرة الرئيسية، والمقدمة القصصية (تسلسل الحوادث) . . . الخ، فلن نجد اليوم رواية ذات قيمة. ذلك أن هذه المفاهيم كاذبة. فليس هناك فعل إنسانى واضح المعالم، والإنسان كشخص لا يمكن تعريفه وتجديده. ولكن هل توماس مان يظنه على حق من أن «الأمركان دائماً كذلك»، وأن كل رواية أدبية رفيعة تتجاوز مثل هذه المفاهيم الثابتة؟ فلنتأمل رواية كلاسيكية مثل رواية جوته وفيلهلم مايسر Wilhelm Meister. في هذه الرواية لا يتقيد الراوى بمفاهيم الواقع المحددة. فليس فيلهلم بشخصية محددة، ذات خصائص واضحة، وإنما هو الإنسان الممكن حقاً الإنسان كجمل لامكاناته، فهو دائماً عبر الطريق، دون هدف ثابت، ولكنه يسترشد باتجاه خفى كامن في نفسه. وبالمثل، فجمعية البرج التى ينضم اليها لا يمكن تعريفها، لامن الوجهة التاريخية ولامن الوجهة السوسيولوجية، ولا يمكن معرفة ماتري اليه من أهداف وأغراض. فهى تقود قدر فيلهلم في الخفاء بطريقة شديدة الغموض. ومع ذلك تقوده في الإتجاه الخفى الذى يكون في نفسه، والذي مازال خفياً عليه. ولغايه هنا، كما في أعمال توماس مان وموزيل، هو التقاء الذات وفهم الذات وفهم العالم فهماً شاملاً. وهنا أيضاً تتجاوز الرواية حدود الرواية. وقد لاحظ شيلر Schiller ذلك عند تأمله لشخصية مينين Mignon، وعبر عنه قائلاً إن هذه الشخصية تجسم عبقرية الإلهام والشعر،

ولا يحال لها في عمل روائى، فمن طبيعة الرواية أن تتحرك في اطار الروابط الواقعية الفعلية.

ولودميثا بناء رواية «سنوات تجول فيلهلم مايسر» Wilhelm Meisters Wanderjahre، فسجد أنفسنا ازاء عالم روائى حديث. لن نجد حدثاً روائياً متطوراً، وإنما نجد مجموعة ضخمة من القصص والخطابات والتفكرات، وعددا من المراحل والفقرات المتوازية والمتعاقبة، دون أن تتبين من النظرة الأولى أي تأليف مستمر واضح، فهى قصة بلا نهاية، إذ إننا لا نعرف في النهاية الى أين ينتهى فيلهلم وفيليكس المطاف وإلى أي هدف يصلان، فكل شئ يقلقه الاحتمال ويقلقه الاقترق المبسط.

ومع ذلك فرواية جوته «فيلهلم مايسر» تختلف في نقاط جوهرية عن روايات القرن العشرين. وبهذا نتطرق الى السؤال عن المغزى التاريخي للفن القصي الحديث.

كان جوته يستطيع الرواية، دون أن يحلل ويشرح معاني ومقدمات ما يرويه. ذلك لأن الصواب والدقة تكفلها له الظواهر المروية ذاتها. لاجابه لإببات هذا الصواب عن طريق التحليل ووصف جميع التفاصيل. فالظواهر تحمل في طياتها المغزى والمضمون، وتعمل اصولها الأولى، التى تتضح من النظر الى من وضعها في اطار علاقات الظواهر الواقعية. على أنه كان يرى - في تناقض غريب - أن هذه الأصول الأولى التى تتضح من خلال الظواهر هى في نفس الوقت سرخفى، و «سر واضح» كان جوته يتعرف جوهرا الاشياء ويتأملها ويشكلها، وينظر اليها في آن واحد باجلال كأشياء مطوية. فجوته لا يعرف شيئا من تكبير واقتضان لفركين، ومن وهم السيطرة على حقيقة العالم في «المربع السحري»، وفي «التركيب الشامل» لفنه الموسيقى - كما يذهب لفركين - وبلغ اللثام تماما عن حقيقة العالم، حتى مرحلة الوحي والنشوة. كان ينقص جوته تكبير انسان العصر الحديث، الذى يسعى لإخضاع كل شئ لسيطرته واستباط صيغة هذا العالم. ولذا كانت لنظريته الى السخرية دلالة كبيرة. ففنه الروائى مقفم بالسخرية ويكاد كل منظر من مناظر «فيلهلم مايسر» يشكل موقفاً ساخراً. ونذكر هنا على سبيل المثال بالمقابلة الأولى بين فيلهلم وناتاليا Natalie، ففي هذا المنظر نراه يردد بين ذراعي فيلهلم، دون شخص آخر. ولكن السخرية في أعمال جوته لا تتشكل في مستوى التعبير القوي، وإنما تشكل جزءاً من الظواهر ذاتها، فتركيب الظواهر هو تركيب ساخر، في حين نجد الرواى يمثل دور البرئ الذى يأخذ الموقف في سداجة مأخذ الجدل

ويتعاطف مع بطل الرواية. ثم أن الراوى يخفف من حدة السخرية، ويقابلها بالخشوع والرهبة أمام قوى القدر الخفية العليا، التي تحمل وجود الإنسان وتحدد مساره والتي تتعكس في أعمال جوته الرواية في شكل مقدرات وعلامات خفية تصل الى حدود المكاشفات الغيبية. كتب جوته مرة يقول: في القصة وفي السيرة لابد من إيجاد توازن بين السخرية والحرافة. وهكذا فحسب تشكل «شمولية مرضية»^(١٥). فالسخرية ترفع القصة فوق الحياة، بينما الإيمان بالقدرية يعيدها ثانية الى الحياة.

فالسؤال، الذي تبلور حوله مشكلة القرن القصصي الحديث، هو: هل يمكن أن تشكل «شمولية مرضية» عرضاً عن المفاهيم العاطفة التي يستعين بها الروائيون الماديون ويغريهم من العلماء ورجال الدولة لخلق واقع طوباوى ثان، هو في الحقيقة، سواء أكان خيالاً أدبياً أم ايدولوجية، كذب في كذب، هل يمكن أن تشكل «شمولية مرضية» يستطيع فيها الإنسان الممكن، الإنسان كتمبير من إمكانياته، أن يعطّر قنارته وأن يعيش حياة ذات مغزى؟

للأجوبة على هذا السؤال تنأمل بعض الروايات الحديثة. كانت أول رواية ألمانية في القرن العشرين تحطم الإلهم السردى الذي يخلق بجانب الواقع الحقيقي واقعا آخر، له وجوده المنفصل، هي رواية راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke: «مذكرات مألته لوريد بريجه» Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. فلم يكن يفصل ريلكه إلا مقدار خطوة قصيرة عن الفن الروائى المعاصر، بصيغته الدريديكالية، كما تصادفها في أعمال جيمس جويس.

فكتاب ريلكه «مذكرات مألته لوريد بريجه» يتكون من ملاحظات وتأملات لإنسان، يهدم باستمرار العلاقات الواقعية والتصورات التي نعيش في إطارها، ويكشف عن خواتمها. وهكذا يأتي الناس الى هنا، لكي يعيشوا، على أي أضي أن الإنسان يموت هنا^(١٦)، هكذا تبدأ الرواية. فأنسيه نحن الحياة، هو الموت في نظر مألته. بل أن مألته يصف جملة تفكير الإنسانية وما أنتجته من معارف واسعة، يصفه بأنه ضيف أحلام. ويكتب مألته: «أمن الممكن أن الإنسان لم ير ولم يتعرف ولم يقل حتى الآن شيئاً حقيقياً أو جوهرياً؟ أمن الممكن أن الإنسان كانت لديه الآف السنين لكي ينظر ويتأمل ويفكر ويسجل، وبالرغم قد ترك هذه الآلاف من السنين تمضي كفترة فسحة مدرسية يأكل فيها المرء خبزة وثقافة؟ نعم، إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان رغم الاختراعات ورمغ

التقدم، رغم الحضارة والدين والحكمة، قد ظل على سطح الحياة؟ أمن الممكن أن الإنسان قد خلع على هذا السطح، الذي كان من الممكن أن يكون شيئاً ما، كساءً شديداً السأم، حتى غدا شيئاً بأثاث «الصالونات» في لإجاعة الصيف؟ نعم إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان قد أساء فهم قصة العالم بأكمله؟ أمن الممكن أن يكون الماضي زيفاً، لأننا قد تحدثنا عن جماهير الماضي، كالوكتا نقص قصة تجمع عدداً غفيراً من الناس، بدلا من أن نذكر الإنسان الذي تجمع حوله الناس، ذلك لأنه كان غريباً، وقد مات؟ نعم، إن هذا ممكن»^(١٧).

نقد مألته، كتقيد موزيل، موجه ضد التصورات العامة، كالحضارة والأمة والدين، والإرتباطات العالية التاريخية... الخ. وهو يطرح السؤال عن الإنسان الفرد، الذي تغطي هذه الأفكار العامة حقيقة وتكسوها بكساء شديد السأم. ومألته، كميزيل، يصف التغلغل الى حقيقة الإنسان المستورة، باعتباره تغير العالم، بل وباعتباره تحول العالم: وربما قد انفجر قرح كبير في أحده، كما تلتقي الشمس، فغير في عينيه العالم... نعم، كان يعرف أنه يتعد الآن عن كل شيء، وليس غداً عن الآخرين. لحظة فحسب، ويفقد كل شيء معناه. هذه المنفضة، هذا الفئجان، وهذا الكرسي، الذي يمسك به، كل ماهو مألوف وقريب سيفلغو غير مفهوم، وسيفلغو غريباً وتقيلاً... ولكني أحس بالروع، أحس روحاً عميقاً من هذا التغير، فحتى الآن لم أأخذ مكانى بعد في هذا العالم الذي يبدى حنواً علي وما لي أبغى عالماً آخر؟ كم أود البقاء بين المعاني التي أصبحت عزيزة علي؛ وإذا كان لابد أن يتغير شيء، فأود على الأقل أن يسمح لي بالعيش بين الكلاب، التي تنقسم نفس العالم ونفس الأشياء؟^(١٨)

فانهيار كل المعاني المألوفة وكل ملامح الواقع، الذي يقرب صورة العالم، ييسر من جانب تعرف الذات على نفسها، ولكن من جانب آخر تقع به الذات في قيضة قوة أخرى مجهولة عليها. والأنتان في الواقع وجهان لشيء واحد. فلنستمع الى مألته: «سيأتي يوم، تصبح فيه يدي بعيدة عني، وعندما أأدو هذه اليد الى الكتابة، فستكتب كلمات، لم أقصد كتابتها. سينتق زمن التفسير الآخر، ولن تتفق كلمة مع أخرى، وسيتبقى كل معنى كما يتدبر السحاب ثم يسقط مطراً... في هذه المرة سأكتب. أنا الإلتطاع الذي سيحول. أه، لا ينقضي إلا القليل، واستطيع أن أعني هذا كله وأخبره. خطوة واحدة فحسب، ويتحول شقائي العميق الى سعادة أبدية»^(١٩).

فلذات الإنسان المكشوفة وحقبة الفرد التي يبحث عنها ريلكه، هي في عين الوقت كينونة مقدرة، هو «مكتوب» Geschrieben werden بواسطة قوة مجهولة غير معروفة، قوة لا يمكن تعريفها، ذلك أن جميع الكليات التي يدعو ماله يده إلى كتابتها، ليست في مقصده، وتحتاج إلى تفسير آخر... تفسير لا يستطيع أن يدركه بصيرته الخاصة.

يبدو أن ماله يعتقد بوجود سلطة أو عور Instanz في الإنسان يعرف أكثر مما يعرف هو، وأن هذا المحور هو ذاته عنها، إذ أنه هو الذي يدعو يده أن تكتب الكلمات التي لا يقصدها.

بهذا نفث أمام قضيه أساسية، وهي ليست قضية الفن القصصي الحديث فحسب، وإنما هي أيضا قضية الروي في حقيقتها الحاضرة.

فقد المفاهيم، التي يحاول بها عبثا أن نملك ناصية وجودنا، وأن ننظم هذا الوجود، لا جدوى منه إلا إذا ارتبط التقدير بعوي واضح عن ماهية الإنسان، وبما يمكن أو يجب أن يكون، عندما يسأل الإنسان عن معنى وجوده. ولكن هذا الوعي يختلف اختلافا كليا عن وعي الإنسان المحاصر في عالم الواقع النهائي. فهو يبنو كرمي شامل يحكم الإنسان، وهو وعي لا يفرجه الإنسان من جعبته عن طريق التأمل وإنما يستطيع فحسب أن يصل إليه عندما يجد في نفسه الشجاعة أن يحمل عبء الحياة الطوباوية، عندما يترك عالمه الواقعي الراسخ، ويخرج، كليلهم مايستر، إلى تجوال أبدي.

فقصصون وشكل الفن الروائي المعاصر، بل وأيضا نوعيته الفنية، الأسلوبية والإنشائية، يتحدد في الأساس بمدى نجاح أو فشل هذا الفن في التفوذ إلى هذا الوعي الشامل، ومدى توفيقه في تصوير الإنسان المحكم، وفرص تحقيق هذا الإنسان في الزمان والجميع الحاضر.

كتب توماس مان وإنشأ مؤلفاته في إطار النظام المفاهيمي لما هو معروف بمحضارتها وفيها الحاضر، هذا النظام الذي اشملت عقده عند ريلكه وقد بقي مان هكذا روائيا وقصاصا بالمعنى التقليدي، على أنه بواسطة السخرية خلق وعيا بخياله وزيف النظام المفاهيمي السائد فرويا الإنسان، ابن الله، في «الجليل السحري»، تكشف تناقضات هذا النظام وأكاذيبه، وثرق إلى مرتبة وهي ريلكه، فالإنسان، حيث هو إنسان كل، وفي نفس الآن ابن الله، في هذه اللحظة تسيطر عليه قوة عليا موجهة، أو كما يقول ريلكه، «قوة تكتبه». ولكن مان يقف دين التعبير الروائي عن هذه القوة، وإنما يتطلع إليها وجدانيا

فحسب ولما كان هذا التحول المعز من السخرية إلى الاستمتاع.

يحاول روبرت موزيل أن يعبر عن هذه القوة، من خلال تحليل كل احتمالات الإنسان السيكلوجية والعقلية، حتى يصل بتعطيله إلى تلك الصوفية الجنسية التي يطلق عليها «الحال الآخر» و«ملكة ألفت العالم»، التي تهاير فيها جميع أنظمة الواقع القليل. ولم يكن له من مفر، إن أراد الصرغ، إلا أن يفشل وأن يعترف بذلك وأن يرفع النقاب عن ذلك «الحال الآخر» كحال من الجرم والحاقة، إذ إن الإنسان ذاته، في تكبره القليل، يخلق هذا الحال، أو يصطنعه اصطفا عن طريق التجارب الجنسية. وبهذا كشف موزيل في آن واحد عن جرائم وحقات هذا العصر. فهو، كتوماس مان إذ يتحرك في إطار مفاهيم الفكر والشعور المألوف، يرفع الستر عن هذا الفكر والشعور، يرفع السترة - بخلاف توماس مان - عن طريق التحليل المستمر في كل لحظة من لحظات الكتابة، ويحطه في جد حارم. فهو لا يحتفظ بهذا الفكر والشعور، كتوماس مان، من باب السخرية ولللهو، كظواهر وهم، بهذا ظل موزيل من جانب روائيا كبيرا، ونفي عن نفسه من جانب آخر في آن واحد صفه الروائي، فخلف وراءه شلورا روائيا ضخمه، شديدة الغزابة، تعكس موقف الرواية المعاصرة والموقف الفكري المعاصر بصورة لا نظير لها.

يرفع (بمعنى ينفي ويحفظ في صورة جذرية) راينر ماريا ريلكه من البدايه الرواية كرواية، ويتغلغل إلى ما يعرف بالحقيقة الداخلية للإنسان، هذه الحقيقة التي يقبلها ويعترف بها كحقيقة تقررها قوة شمولية يجهلها. ويعرف ماله هذه القوة الشمولية أنها «الموجود الذي يمكن وراء كل الموجودات» (٢٠). ويتبين هذه القوة في داخله كرفض، وسم، وقرح، إذ أنها تحطم في نفسه كل العلاقات الواقعية التي اعتادها وكل المعاني التي ركن إليها على أنها في نفس الوقت الشمس التي تحول العالم، وتعلمه أن يرى كل شيء من جديد وأن يراه بصورة أخرى. ويطلق عليها ريلكه في المقاطع الأخيرة من الرواية الحب اللامصريي schicksallose Liebe، السلى لا يستهدف شيئا مفردا أو إنسانا بعينه، وإنما هو موجود فحسب كالطبيعة والنبات، فهو «عصر» ينتشر في الكل. وهو موجود لامصريي ليس له فعالية أو تأثير في تاريخ الإنسانية الواقعي. وكل ما يستطيعه هو أن يعيد الماضي إلى ذاكرته، ويحوله ويتقنه في «الموجود الداخلي» كما يقول ريلكه.

«فلن يكون العالم إلا في الداخل»، كما ينظم ريلكه فيها بعد في مرثيته السابعة Elegie التي تصور إنقاذ التاريخ بهذه الوسيلة.

فالهمة التي تفصل بين الموجود الذي يكن وراء كل الموجودات وعالم التاريخ المصيرى لا يمكن أن تُعبر إلا عن طريق طرح عالم المصائر الخارجى جانباً. ولابد عندئذ أن تنتهي الرواية جانباً، مفسحة المكان للعاطفية الشعرية، طريق الانسحاب الى العالم الداخلى.

الطريق الآخر المضاد تمثله أعمال جيمس جويس الروائية. فجويس يربط بين خراب التاريخ الإنسانى والنفس الإنسانية. فهو لا ينسحب الى الباطن Weltinnere، رغم أنه، كريلكه، يرى انهيار المفاهيم والمعاني بين يديه. فكلما العالين، الخارجى والداخلى يتفكك وينهار أمام عينية الى شذرات، لا يربطها رابط ولا يجمعها معنى. على أن جويس يبني من هذه الشذرات التي لا معنى لها معناً جيداً خفياً. وفهو إذ يقابل هذه الشذرات دون تمهيد بعضها ببعض، بطريقة تدلوعشوائية مستقلة، ينفي بعضها البعض، سانحاً من كل وحدة وكل معنى، محطاً كل فكرة متكاملة ومحطاً تراكم الجمل، فهو إذ يفعل ذلك يكشف عن العلاقات الخفية التي تربط جميع الظواهر والتي ابراهما الفكر المنظم والوعي البشري، فأمامتاً يمر اعصار من ظواهر عديدة لا يربطها رابط ولا تفصح في الظاهر عن معنى، فن يبينها الظواهر الجنسية والعلاقات الأسرية، بين الأب والابن والأم والأخت، والتصورات الدينية وعالم العلم والتكنولوجيا، والظواهر الإجتماعية السياسية والتاريخية والاسطورية. وبالرغم فان تفتت عالم الإنسان يكشف عن تطابق جميع الظواهر. فما يحدث في ميدان الجنس نجد نظيراً له في ميدان السياسة وفي تاريخ الفكر الأوروبي. فبلوم، ذلك المواطن العادى، الإنسان الحديث المحدث ذو الملابس الطويلة الذي لا يجد من نفسه الشجاعة على مواجهة الحب، ويهرب إما الى العاطفية وإما الى الإسراف الجنسي، متقلباً بين المغامرة والخوف المورجوازي، بلوم، الإنسان الطوباوى ورجل الاعمال، يشبه فجأة انساناً وشخصاً من التاريخ مثل اللورد بيرون وروسو وروبنسون كروزو وشارلوك هولمز وباستر الخ^(٢١). فهذه الرواية تجسم انحلال كل وحدة، وبالرغم — كما أثبت النقد — فهي في ادق التفاصيل تخضع لنسق شديد الدقة. وهي تجسم التفكك التام والتكامل التام في آن واحد. على أن التكامل في هذه الرواية يظل خفياً. ولا نجد له صياغة فكرية. ولا تتحقق في

«ويليس» Ulysses الوحيدة، كما في الروايات القديمة، عن طريق الإيهام القصصى بوجود تسلسل حثي ووجود مرابط متناسك. فالتكامل والاتلاف هنا ينشآن من الظواهر المنفردة التي تعرضها الرواية. وهذه الخاصية بالذات هي دعامة المرتبة الفنية لهذا العمل الروائي، وهي تعطى امتيازاً لرواية جويس على الروايات اللاحقة بها، كروايات هرمان بروخ على سبيل المثال، والتي حاولت أن تشكل وتصوغ التكامل والاتلاف صياغة فكرية منطقية منطظمة. فهرمان بروخ قد رأى أيضاً مثل جيمس جويس العلاقة الخفية، وربما التطابق بين الظواهر المختلفة للحياة المعاصرة، وحاول أن يلقى الضوء على هذا العالم المتفتت الى قيم جزئية منزلة من الوجهة التاريخية الفلسفية واللاهوتية، إذ يسوق البرهان على أن جميع القيم الجزئية المنزلة، رغم ما هي عليه من فساد وتحريف، مازالت تحمل في طياتها — ولو في صورة شيطانية عميقة — القيمة العليا المركزية، أي المنطق الإلهي. فقد حاول بروخ أن يصوغ هذا القانون الإلهي بوسائل الأدب والفكر، بلغة شديدة التناقض، تختلط فيها على الدوام المفاهيم العقلية والصوفية، بلغة يبدو وكأن الشاعر يفقد منها إلى الله، كاتشاهد في الفصل الأخير من رواية بروخ «موت فرجيل». هنا أيضاً يبحث التطابق والتكبير. فالإن يضع نفسه على الأب المقدس. وتظهر نفس الفكرة في رواية جيمس جويس «ويليس» Ulysses. فستيفن ديدالوس، بطل الرواية، يريد أن يلتحم مع الأب، ويتحدث عن استحالة التحول بين الابن الأبدى والأب الأبدى، إذ إن الابن، ابن الله، لو انفصل عن الابن لأصبح فاقد الحياة. ولكن جويس لا يتابع هذه الفكرة حتى النهاية. فالراوي يلبث في عالم الإنسان والتاريخ، ويظل هكذا مؤلفاً روايته. هنا وهناك فحسب، تبرز تلك المعرفة التي تقول إن قيادة الابن العليا وحدها تستطيع أن تهب التاريخ إلى إنسانيته. وتقرأ في «ويليس»: «التاريخ حلم مزيج، أريد أن أقيّم منه ... طرق الخالق ليست هي طرقنا، قالت ديزي. التاريخ اجمعه يتحرك نحو هدف كبير، نحو الوحي الإلهي»^(٢٢) فجويس يحفظ بادراكه بالمسافة التي تفصل الأب عن الابن مرعماً أو بسبب اقتناعه باستحالة تحول الأب أو الابن.

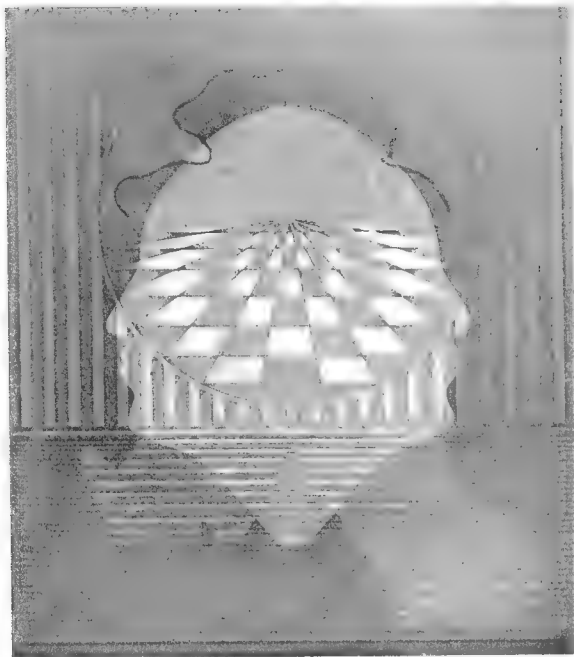
أما هرمان بروخ فيسمى أكاديب الى رفع المسافة، يريد تعريف الإنسان بتلك القوى العليا التي تقوده عن طريق المضي بالمعرفة العقلية والصوفية الى اقصى الحدود بما يحكم على مؤلفه، كموثف لغوى روائي، بالفشل.

فلنسأل في الختام، هل هناك أمام المؤلف الروائي طريق آخر غير طريق جويس للتعبير عن القوة العليا المجهولة، فجويس يصوغها فحسب كفتوة عديدة الأثر، مشتقة هنا وهناك، بينا العالم الواقعي التاريخي متركة لشأنه، دون رحمة، كساحة أنقاض لا معنى لها. هل هناك بديل آخر غير الرجوع الى الباطن، كما يفعل ريلكه وهيدجر Heidegger، حيث تسكن كينونة الموجودات das Sein des Seienden في تحريفات لغوية، شاعرية غامضة أو كشفية فلسفية. هل يمكن تشكيل تلك القوة كفتوة فعالة في اطار الحياة الواقعية التاريخية والاجتماعية؟ الإجابة على هذا السؤال يقدمها فن فككا الروائي.

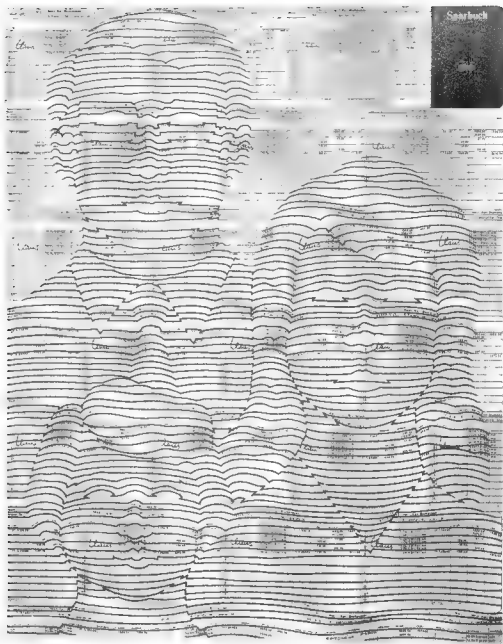
يحط كفتكا أيضا. كما يسلو - جميع الأنظمة المفاهيمية لوجودنا الواقعي، وينهب الى أبعد مماينهب اليه المؤلفون الذين سبق ذكرهم. فهو يتخطى كلية الأطر الفكرية والمذهبية للوعي المادى. ضفى أعماله يبدو العالم الحسى، عالم الطبيعة والتاريخ، وقد نفى تماما. فكفتكا لايشكل ظواهر اجتماعية أو مذهبية أو سياسية أو دينية أو فلسفية أو سيكولوجية، ولا يناقش هذه الظواهر. وحتى النظام الزمنى والمكاني تنفك عقده في بعض القصص، كما في قصة «طبيب القرية» Landarzt، وفي بعض السودات مثل «حيرة بوية» Eine alltägliche Verwirrung والقرية التالية» Das nächste Dorf ... الخ والمفروض أن تتبع ذلك بالضرورة الفوضى التامة وأن يعنى ذلك نهاية كل قصة. هل أن العكس هو الصحيح، فكفتكا يستطيع من جديد أن يقص بالبنى الكامل لهذه الكلمة؛ وأن يقص في اطراد مستمر، مستخدما دعاءات الفن القصصى، كالعقدة الواضحة والشخصية ووصف العالم المحيط، مستعينا بترسيا سردية واضحة، دون تجارب لغوية معقدة، بلغة شفافة نقية، لم تعرفها الألمانية في هذا القرن. كيف كان هذا ممكنا؟ هناك شهادة للمؤلف في مذكراته، يعونها بلفظ «هو»، تشير الى احتمال من احتمالات الشرح. يقول كفتكا: «هو لا يعيش من أجل حياته الخاصة، هو لا يفكر من أجل تفكيره الخاص. بل يبدو له، أنه يعيش ويفكر تحت اجبار عائلته ما. وهذه العائلة وإن كانت لا تنفتر الى القدرة على الحياة والتفكير إلا أنه يعنى بالنسب لها، حسب قانون ما لا يعرفه، ضرورة رسمية. ومن أجل هذه العائلة المجهولة وذلك القانون المجهول لا يمكن اطلاق قيده» (٢٢٦). كان كفتكا يشعر أنه مرتبط بقانون مجهول، يلزمه بمائلة

مجهولة إلزاما رسميا أو شبه رسمى. هذا الالتزام الرسمى لانه قدرة العائلة الواسعة على الحياة والتفكير. فالعائلة تحتاج اليه رغم هذه القدرة على الحياة والتفكير، تحتاج الى الكاتب الذى يلزمه القانون. فليست هذه العائلة بقدرتها على الحياة والتفكير في حال تمكها من رفع اللام عن هذا القانون. فهي، رغم كل تجاربها المعيشية وجهودها الفكرية، لاتصرف من هي. بينا قد اتقى على عاتق الأديب، بناءً على هذا القانون المجهول، أن يصور هذه العائلة المجهولة ولوانيتها المجهولة، رغم أنه، كأي انسان آخر، ليس في مقدوره، أن يكشف عن هذا القانون المجهول، وعن الطبيعة الدفينة للعائلة الإنسانية، وأن يرفع السر عنها تماما، سواء كانت بلغة الفكر النظري أو عن طريق التصوير المحسوس تصور روايات فرانز كافكا، وخاصة روليت «القضية» Der Prozeß و «القصر» Das Schloß، هذه القتاين المجهولة وهذه العائلة المجهولة في صورة بيروقراطيات ضخمة، بيروقراطية محكمة وبيروقراطية قصر يتضح ازدهارها قصر وعجز كل مفاهيم الحياة والفكر المعتادة التي هي سند الناس. فيواسطة هذه المفاهيم لاستطيع العائلة الانسانية أن تعرف نفسها أو أن تتعرف على قانون وجودها. فهينة المحكة والقصر تسجل بدون انقطاع وتحكم بلون انقطاع على طرق الحياة والتفكير لهذه العائلة الانسانية، ولكن القانون الأعلى الذى يحكم كل شئ، الهيئة العليا الموجهة لكل، تظل غفية عليها. كل شئ يحكمه القانون، ولكن ليس في مستطاع احد أن يعطي معلومات عن هذا القانون، ولاعن تلك الدوائر الرسمية، التي يتضح ويحاصر في أروقها كل شئ، عاريا، دون قيد، وتتضح فيها كل النزعات الخفية والانتكاسات الغريزية والرغبات، وكذلك أيضا كل الجهود العقلية الفاشلة، كل هذه الأشياء التي يغلفها ستار الكتمان في الحياة العادية. في أروقة الدوائر الرسمية تنطلق من خلالها الحياة، تاركة وراها كل قيد، وبمصرحة مباشرة يتضح ما يمكن أن نسميه بنموذج حركات الحياة والتفكير الانسانى. ولكن هذا النموذج شديد الغز والفراغة، لأنه نموذج تنفى فيه جميع الروابط التنظيمية المؤمته.

بهذا تنقلب رأساً على عقب جميع صيغ العرض وقواعد الرويا المألوفة حتى الآن في الفن القصصى. وتفقد كل ألوان السببية، وكل التعليلات النفسية والاجتماعية معناها، وكذلك كل الشروح التي يسوقها الراوي وهذا يعنى أن الرواية تتخطى الوعى الواقعي للشخص. وتتركه وراها.



ألف روستان يادغديك ، الوجد نهر الشمال واليمين ، ١٩٧٢/١٩٧١



توماس پائیرله ، اذخار ، ۱۹۷۳

والراوى يكف عن افتراض أنه يحاكى عالم الأفراد الحقيقي في اطار نظام واقعى محدد، وأنه يصوغ هذا العالم صياغة قصصيه. وإنما هو ينظر الى مجمل حياة الإنسان وفكره، وكأنها خارج هذا العالم، وكأنها تقوم قبله ككل بتكويناتها ومجاريها، تقوم أمامه كعالم غريب عنه. وينصب جهد الرواية في التعرف الى أي مدى تصل أولاتصل أبنية ومجاري الفكر والحياة الى القانون المجهول، والى أي مدى تستطيع هذه الأبنية أن تعرف العائلة الإنسانية بنفسها. ومن المهم ملاحظة، أن القانون المجهول، الذي ينعكس في دوائر المحكمة الضخمة، يسكن قلب مجارى الحياة والفكر المحسوس. فدوائر المحكة لا تقوم خارج الحياة الأرضية، وإنما تسكن وسط هذه الحياة، بل هي هي الحياة نفسها. لأن الحياة ذاتها محكة. وكل شئ ينتمى الى المحكة، كما نقرأ في رواية «القضية»، ولكن ليس من يعرف المحكة، ليس من يعرف نفسه.

وتبعاً لذلك تأخذ القوة المسيطرة على الحياة شكل شخصوس رسمية، على أن هذه الشخصوس في نظر الآخرين وفي فكرهم شخصوس غامضة، مهمة. فالوظف كلم Klamn على سبيل المثال، الذي يمسك في رواية «القصر» بيده خيوط جميع العلاقات القرابية بين افراد الرواية ويمرّك هذه العلاقات، يبلو كل مرة في هيشة مختلفة، ولا يمكن اطلاقاً التثبت من شخصيته. اما الذى لا يتغير فيه فهو لباسه الرسمى، فحسب، أى: وظيفته الرسمية. وعلاقات الحب في هذه الرواية تحددها. بصورة أساسية. يمدى الوصول الى هذا الموظف، ويمدى نجاح الأفراد في استيضاح شخصيته والحصول منه على ايضاح. ويتغير آخر: يأخذ هنا العالم الداخلى للمشاعر والتصورات والتجريدات الفكرية، شكلاً عنياً، مادياً محسوساً، ولكنه شكل يوافق معانيه المختلفة وطبقاته المتعددة شكل عديد المعاني والطبقات. فليس الراوى هنا — كما هو الامر في أعمال موزيل ونوباس مان وبروخ — بحاجة الى الاستغراق في تلك التحليلات والتفسيرات اللاهائية للمشاعر والتصورات. فهو يعالجها كشخص مرفية، ويتعامل معها كما يتعامل مع الأفراد الفعليين، ويستطيع أن يقدم مسرحية الرواية عن طريق توزيع الأدوار على هؤلاء الشخصوس. وهكذا يكسب الفن الروائي مقوماته من جديد. ولكن هذه الشخصوس الرسمية ليست مجازات (ليست شخصوساً البيجورية) لها معان مجردة محددة. فالوظف كلم لا يمكن أن نعتبره تمهيساً لمفهوم عام مثل الحب أو الجنس الخ. إذ يظل غامضاً، متعدد الاحتمالات

وتلور وفقاً لذلك اجزاء طويلة من الرواية حول جهود الشخصوس الى لانتى لتعرف على الموظف كلم واستكشاف مغزى تعليقاته وتصرفاته. بل وأن روايتي «القضية» و«القصر» هي في الواقع محاولة متصلة، لكشف عن معنى هيئة «المحكة» أو «القصر» المبهمة وعن قانونها، وهو أمر مستحيل في حد ذاته. وهكذا تتجاوز الرواية من جديد قالب الرواية التقليدية، حيث تنكشف في النهاية، بعد كل التعقيدات والاختطاف، حقيقة الاشياء المعروضة. أما روايات فككا فتعبد من جديد الى الوعى للغاز ولإيهام تلك القوى العليا التي تتحكم في مقدرات كل شئ. القانون المجهول يظل مجهولاً، رغم حضوره باستمرار في كل علاقات الحياة والفكر. ويطلق عليه القانون الذى «لا يندع» القانون الحقيقي والمصادق في كل نظام ظاهرى. فهو دائماً حاضر، رغم أننا نجهل هذا القانون. فكفكا لم يأخذ التطاول الى محاولة كشف القناع عن هذا القانون والتعريف به. كان يملك إجلال وتشوق جوته للقوى العليا الطويلة. وهذا مغزى عقدة الأب عنده، تلك العقدة التي كُرّ الحديث عنها وراجت فيها التفسيرات الحاششة. ففى قصة «الحكم» Das Urteil يحلم الأب، عن حق، على الابن بالموت، ذلك أن الابن قد تطاول الى محاولة اخضاع الأب أو التحايل عليه، بالتدبير أو بالراعية.

وهذا الخشوع يجعل فككا أعظم روايتي القرن العشرين نضجاً واكتمالاً ففي مؤلفات فككا، دون غيره من الروائيين، نستشعر حضور تلك القوة السمودية التي تضع بلا انقطاع كل شئ، كل ما نحياه ونأثيه، موضع التساؤل وتكشف القناع عنه، ويحتوى فنه القصصى من جديد على ذلك التوتر الكلاسيكى بين الصور المرئية البيئية والقوى العليا التي لا ندري كمها. على أن التوتر هنا أشد واضنف، فكفكا يروى، في اقتضاب، احداثاً محسوسة جليلة، بلغة لها شفافية الزجاج. وبالرغم فكل حدث، وكل حديث تنطق به شخصوسه، يتجاوز حدود الوعى الواقعى، ويضع من نفس القارئ موقع الفز الغامض، ذلك أن الوجود الذى يطالب به قانونه المجهول، يتجاوز كل نظام للزمان والمكان، ولأن وشائع الحياة الدنيوية الواقعية في الزمن الحاضر، بخلاف العصر الكلاسيكى، قد ابتعدت كلية عن اصول الوجود الأولى، بحيث يتمتع معها أن توحى هذه الشوائب بأصول الظواهر، كما نشاهد في أعمال جوته. وبالمثل تصادف في مؤلفات فككا ذلك التوتر والاستقطاب، الذى نعرفه عند الكتاب الكلاسيكيين،

العالم يحكمها - كائناً - عند كفضا اليأس القاسي من الإنسان. ويزيد عنف هذا التشدد واليأس هو إيمان كفضا العميق أن هناك سلطة عليا، وأن هناك قانوناً لا يخضع، وأن هناك شيئاً أبدياً في الإنسان، وإمام هذه السلطة وهذا القانون لا يستطيع الإنسان أن يبرر نفسه أو يبررها. والقانون الأبدى والوجود الواقعي لا ينفي بعضها البعض، على أن الوجود الواقعي لا يستطيع معرفه ذاته وحمل تبعات علله كاملة إلا أمام القانون الأبدى. فطبيعة المحكمة، كما يصورها كفضا، وغربائها ونضارها وسيغها والمشرع، تلغ الإنسان الى تلك النظرة التقديرية لنفسه، وتجبره أن يحمل باستمرار تبعات حياته، أى تجبره أن يعيش حياة حق. فلو كان القانون جلياً وفي متناول القههم، لما كان على الإنسان أن يقلق.

يتجاوز كفضا بفنه القصصي وعى هذا العصر المتذبذب المتناهي. فرواياته تعبر عن قانون الحياة الدائم... تعبر عنه في قرن من الزمن تبار فيه قصة ثلاثة آلاف سنة من التاريخ الأوروبي... تبار الى مدائن خربة عديمة المعنى، وينعلم فيه وجود نظام ملزم. وكفضا لا يشكل هذا القانون كسطورة الخلق، التي تتعارض مع العلم، ولا يشكله في صورة نواه أخلاقية محددة، ولا في شكل نظرية مذهبية، ولا في صيغة ظاهرة تاريخية نسبية، وإنما يشكله في صيغة ذلك الشئ المجهول، الموجود، الذي لا يفهم، والذي يلزم الإنسان في نفس الآن، حين يولجه نفسه.

بهذا تحقق الرواية من جديد الصيغة الكلاسيكية للفن القصصي، فتحقق روح القصة، التي تتخلل اجزاء القصة وتحلق فوق كل شئ، وتصفو عناصرها وتصهرها في وحدة موفقة، روح القصة التي تعرف أكثر مما يعرفه مؤلف القصة وشخصوها. ويتخلص الراوى من حيرة وقلق المؤلف الذي يسترشد بنوايه الذاتية، ويتخلص بالمثل من القلقلة المصاحبة لتبديل زاوية الرؤيا، الذي نشأ عن أن المؤلف يتمصص على التوليد زوايا الرؤية واحتمالات التفسير المختلفة للشخص والمواقف والظواهر التي يعرضها، الى حد محاكاة طرق التعبير المختلفة للأفراد. في مؤلفات كفضا تتحدث جميع الشخصوس، كما في مؤلفات جرته، بنفس الاسلوب اللغوي الذي تكتب به القصة، ذلك أن حقيقة العالم بأجمعه تبرز من جديد كظاهرة موضوعية في رؤيا الراوى، وهو يقدم هذه الظاهرة بموضوعية بالغة، دين أن يقطع فيها برأى خاص، محضاً بمسافة تكفل له النظرة الشاملة. وتبلو حقيقة العالم الذي تشكل روايات

بين التهمك الموضوعي وشعور الرهبة ازاء تلك القوى المجهولة. فالتهمك والرهبة يتداخلان ويرتبطان اشد الارتباط في مؤلفات كفضا كما في مؤلفات جرته: التهمك الذي يكن في الأضداد والذي تبصره في الظواهر ذاتها، والرهبة ازاء قوى الوجود الغامضة. كل منها يتفد في الآخر، ذلك أن الرهبة والرهفة من القانون المجهول هي على الدوام في نفس الآن عملية نقدية نهكية لكل ما يأتي الإنسان من أعمال وما يندب إليه من فكر. وهي تؤدي الى كشف الذات، و الى «جلاء النظرة»، كما يقول كفضا على أن الرهبة من تلك العلة الأولى التي تحكم كل شئ وتصدر الحكم على كل شئ، لاتنفي التنازل عن المرفعة والقههم، ولاتنفي الانسحاب الصوفي الى اجواء العالم الباطنية، وإنما تمنى توجيه الفصو على واقع العالم.

فالوجود الواقعي يختبر لمعرفه ما يفهمه في القرار، ولمعرفة حقيقته من ريفه. وكل دقيقه يعيش فيها الإنسان لابد من تقديم الحساب عنها. ففي اللحظة التي يصدر فيها قرار التقيص على «جوزيف لك» في قصة «القضية»، تخم المحكمة دون مهرب على حياته. فهذا القرار ليس إلا المطلب الموجه الى الإنسان أن يحمل على عاتقه مسؤولية حياته ومسؤولية العالم. فهذه الرواية تمكس اللحظة التاريخية للقرن العشرين، التي اهتمت فيها كل المعايير والاصول التاريخية المتوارثة، سواء منها الدينية أو الأخلاقية أو المذهبية.

فعل الإنسان أن يتحمل تبعات نفسه وتبعات العالم، دين أن يهديه في ذلك التواهي والأوامر الدينية والأخلاقية المتوارثة منذ القدم. فعل الإنسان أن يبرر حياته ويتطلب عليها بدافع من ذاته ومن خلال ذاته. والأمر عند كفضا يخالف ما عند نوبس مان وروبرت موزيل وهيرمان بروخ وغيرهما من الروائيين الحديثين، فتصحل المسؤولية، مسؤولية الذات ومسؤولية العالم، لا يتم من خلال تحليل الكاتب لدخائل الأفراد النفسية وفحص مقدماتها السوسولوجية، وتأمّل المذاهب الفكرية المتوارثة، وعرض كنانة (ترسانة) المعارف المحاضرة، على أمل، أن يشيد الكاتب من خيط هذه العناصر صرح نظام أخلاقي ملزم أو يعين هدفاً أو حتى انجهاها طوباوياً أو يستخرج، كجسيم جويس، من خرائب. التاريخ المتناثرة، علاقة برزية خفية أو نوعاً من الوحدة بين جميع الظواهر. فيخالف ذلك يخضع كفضا للتقد جملة فكر الإنسان و مجموع احاسيسه ورغائبه وافعاله، ويبين عنها في أن تنشئ أرضها صلبة تحمل الإنسان، وأن تبعث هواه بتقصه، وأن تخلق أمراً Imperativ يلزمه، فمسؤولية الذات ومسؤولية

كفكا - كهيئة الحكمة في رواية «القضية» - لغزا مغلقا، إلا أنه لغز مبني بناءً موضوعيا، وهو لغز لا تستطيع رؤيا واحدة بعينها أن تلتقي الضوء عليه، ولكنه يكتسب من الوعى بوجود سلطه عليا مجهولة مغزى عميقا، بل ويكتسب صفة الحقيقة التي لا مخرج. فلا يوجد حدث في فن كفكا الروائي لا يجسم في صورة رمزية حقيقة الوجود الانساني. أما السلطة التي تضفي الحقيقة فهي تكن في انفسنا، وبالرغم فهي - كما رأى ريلكه من قبل - قوة تكثيها وتحكمتها. فما هو «ابدى» في انفسنا ليس من سبيل الى شرحه أو تحليله أو التعبير عنه بواسطة قوة فكرية أو حيائية واقعية. وكفكا يرفع النقاب عن عالمنا الواقعي التاريخي، ويرفعه الى وحي نفسه والى وحي اخطائه، وأوهامه وعجزه. فالعالم التاريخي يتبصر من نقطه خارج التاريخ، من نقطه، هي في نفس الوقت اساس الوجود الانساني. فالسلطة العليا، القانون الذي لا يخلع، هو حجر الاساس في وجودنا. فذلك «الرجل القادم من الريف» يستطيع أن يدخل الى حضرة القانون، عندما يستطيع دون رهبة أن يجد الطريق الى ذاته، والى ما هو وما يمكن أن يكون.

يمثل فن كفكا الروائي نهاية كل بؤويات العصر الحديث الكاذبة التي تتوهم تشكيل عالم الإنسان تشكيلا ذا مغزى والسيطرة عليه بواسطة مفاهيم الواقع والتاريخ. وهو رغم ذلك

ترجمة ناجي نجيب

Th. Mann, Doktor Faustus, Berlin-Frankfurt a./M., (١٠ 1947, S. 806.

Th. Mann, Der Zauberberg, a.a.O. S. 938. (١١

R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg (١٢ 1952, S. 1640.

Ebenda. S. 1636. نفس المرجع. (١٣

Ebenda S. 777, 1159, 1620f. نفس المرجع. (١٤

Goethes Werke, hrsg. im Auftrag der Großherzogin (١٥ Sophie von Sachsen, III. Abt., 4. Bd. S. 120.

R. M. Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids (١٦ Briggs, in: Ausgewählte Werke, Bd. 2 1950, S. 7.

Ebenda. S. 23. نفس المرجع. (١٧

Ebenda, S. 47-49. نفس المرجع. (١٨

Ebenda, S. 49. نفس المرجع. (١٩

R. M. Rilke, Die Aufzeichnungen ... S. 66. (٢٠

James Joyce, Ulysses, deutsche Ausg. von Georg (٢١ Goyert, Bd. 3, Basel 1927, S. 103.

Ebenda, Bd. 1, S. 171. نفس المرجع. (٢٢

Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes, Frank- (٢٣ furt a.M. 1954, S. 295.

R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg: (١ Rowohlt 1952, S. 1640.

Th. Mann, Joseph und seine Brüder, ein Vortrag (1942), (٢ in: Neue Studien, Berlin-Frankfurt a./M.: Suhrkamp 1948, S. 167.

Thomas Mann, Dr. Faustus, Berlin-Frankfurt a./M.: (٣ Suhrkamp 1947, S. 382.

Adorno (١٩٠٣-١٩٧١)، من مؤس النظرية النقدية في علم (٤ الاجتماع. من أهم مؤلفاته ودلائله الكتب «التنوير» (بالاشتراك مع هورك هايمر) و«ديالكتيك التناقض» وله مؤلفات في فلسفه الموسيقى الحديث.

Th. Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, Berlin- (٥ Frankfurt a./M. 1949, S. 40.

Th. Mann, Joseph und seine Brüder, ein Vortrag, (٦ a.a.O. S. 160.

Th. Mann, Bemerkungen zu dem Roman 'Der Erwählte' (1951), in: Altes und Neues, Stockholmer Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt a./M.: S. Fischer 1953, S. 262.

Th. Mann, Zu einem Kapitel aus 'Buddenbrooks' (1947), (٨ in: Altes und Neues, a.a.O. S. 569.

Th. Mann, Der Zauberberg, Berlin 1930, S. 648. (٩

طبيب القرية

فرانز كافكا

منخفض ويدير في عينيه الزرقاوين ووجهه المنبسط. سألني الرجل، وهو يزحف خارجا على يديه وقدميه: «أتريد أن ألهم الخليل؟» لم أعرف ما أقول، وانحنيت حتى أرى ما عسى أن يكون بداخل الحظيرة. وكانت الحادثة تقف بجوارى. فقالت: «حقا، لا يعرف المرء ما يختزنه في بيته من أشياء». وضحكتنا معاً ونادى السائس: «أيها الأخ، أيها الأخت!» وسرعان ماظهر فرسان قريان، عريضا للتكوين، تلتحم قوائمها بالجسم، اما الرؤوس فرائعة التكوين، منكسة كرموس الجبال. وانسل الفرسان، بفضل اثنتائه الجرع، من فتحة الباب الضيقة التي شغلها تماما. وعلى الأكثر انتصب الفرسان، بقوامها الفارع، وبجسدين يتصاعد منها بخار كثيف.

فقلت للخادم: «ساعدني السائس». فأسرعت مليئة بتقديم اللجام الى السائس. ولكن ما إن اقتربت منه حتى أمسك بها وانفض يوجهه على وجهها. فصرخت الفناء ولاذت في. ورأيت خدها وقد ارتسم عليه احمرار صفيين من الأسنان. فصعته غاضبا: «أيها الحيوان، هل يعوزك أن تساق؟» ولكني تذكرت على الفور أني أمام شخص غريب لأعرفه، ولأعرف من أين أتى، ثم أنه يساعدني اختيارا، في حين تحلى الآخرون عني. وكأنا الرجل يعرف ما يدور بخلدني، فهو لا يمتح لوجعدي. ولم تد منه غير الفتاة نحوي، وهو مازال منهمكا في عمله. بعدئذ قال: «واصد». وبالفعل وجدت كل شيء مملا. وطاف بلهني أني ماركت عربي يبتل هذه الجلود الرائعة. وصعدت مبتهجا. وقلت: «سامسك! أنا مقود العربية». فاذت لاتعرف الطريق فاجاب: «بالثايد. بل إلى لن اصحبك، ولأنا سامسك مع روزا». فصاحت روزا على الأثر: «كلاه». ثم هزلت مسرعة الى داخل المنزل، فقد تسرب اليها شعور واضمح بمصيرها المحتوم. وسمعت صوت سلسلة الباب تشد وتحكم، وقفل الباب يغل، ورأيت روزا تغطي نور البو، وتزول خلال المحجرات لتغطي أنوارها، كما تحفي نفسها تماما. فالتفت الى السائس وقلت: «إما أن تأتي معي أو أعدل عن الرحيل، رغم ضرورة الرحلة. فلا يدور

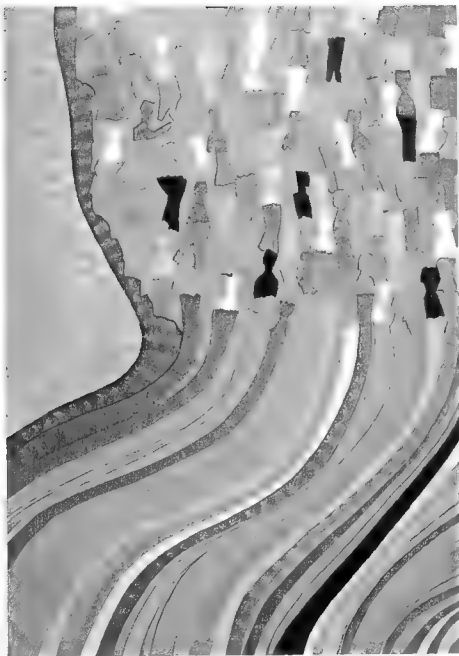
كنت في موقف عصيب، فقد كان على أن أعجل بالرحيل. هناك مريض، قد اشتدت عليه وطأة المرض، ينتظر زيارتي في قرية تبعد عشرة أميال. بينما زوجة من الجليل تهب وتعلأ القضاء الممتد بيتنا. وكانت لدى مركبة خفيفة، كبيرة العجلات، وهو غير ما يصلح لمثل هذه الطرق في الأرياف. وقفت في فناء الدار، متندرا في معظم من الفراء، احمل حقيبة الأدوات، متأهبا للرحيل. ولكن كان ينقصني شيء، كان ينقصني الفرس. فقد هلك فرسي البارحة، من جراء ما عاناه من جهد في صقيع هذا الشتاء. خرجت خادمتي تطوف أنحاء القرية، لعلها تجد من يميزنا فرسه. على أني كنت اعلم، أن هذا البحث نصيبه الفشل. لبثت في مكاني، دون هدف، بينما يزداد تراكم الجليل فوق كتفي، وتزداد شرابيتي تصلبا. ولاحت الحاحه عند مدخل الفناء، بفردها، وهي تلوح بالمصباح. وأي عجب في هذا؟ فن ذا الذي يعير فرسه في هذه الساعة لمثل هذه الرحلة؟

مرة ثانية قطعت الفناء. لم أجد في جيبتي حيله، وبينما أنا على هذا الحال، شادوا، مملها، ركلت بقدي باب حظيرة الخنازير المصده، وكان قد أهل استخلام الحظيرة منذ سنوات. فافتح الباب وتراجع في المصلات وانبعث منه دفء وانبعث رائحة كذلك التي تنبعث من الخيل. في الداخل رأيت مصباحا شاحب الضوء يهتز، معلقا في طرف حبل. ورأيت رجلا يقيم في كن

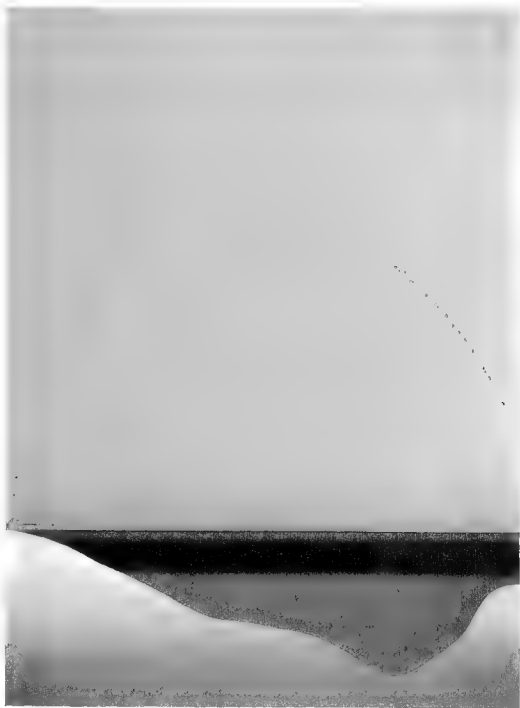
ه سبق أن ترجم الفنان ريسون بيان هذه القصة عن الفرنسية، وذلك في منتصف الأربعينيات، وكان في تلك الفترة متأثرا بالفلسفة الوجودية، ويتألمب إليه من القتل بالانعدام مفرى الوجود الإنساني كسيلة للانطلاق من التبدد والحرية. وفي ذلك مايفسر لنا اختيار ريسون بيان قصة كافكا ليلهم لها ومنهاته في ترجمتها. ورغم ما تنصف به هذه الترجمة من سلامة رائداتة، إلا أنها تسقط العديد من جزئيات القصة ولاتمنى بالتفاصيل وتحرف المعنى في أكثر من موضع. والترجمة الحالية تسطيع من الترجمة السابقة، وتتركز على النص الأصل المطبوع في كتاب:

Franz Kafka, Die Erzählungen, Frankfurt a./M. S. Fischer Verlag 1961, S. 126-131.

وأهمية الدقة التامة في نقل جزئيات هذه القصة يبدو واضحا من النص المقدم بالترجمة.



ماينز تروكيس، الرحلة إلى الحضرة، ١٩٧٣



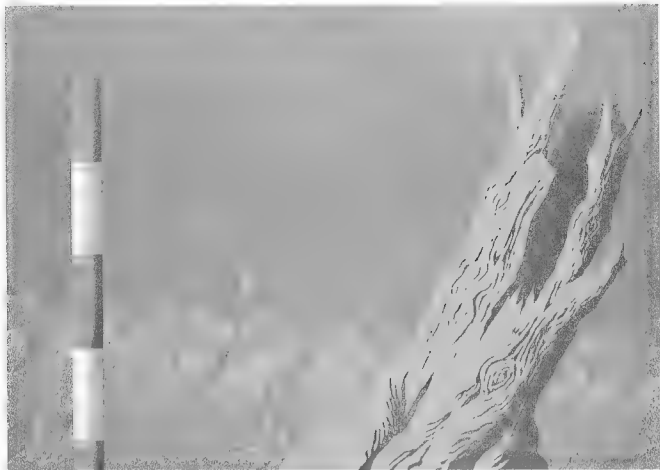
ه. اوعارود، مرطيم الأمواج، ١٩٧٣



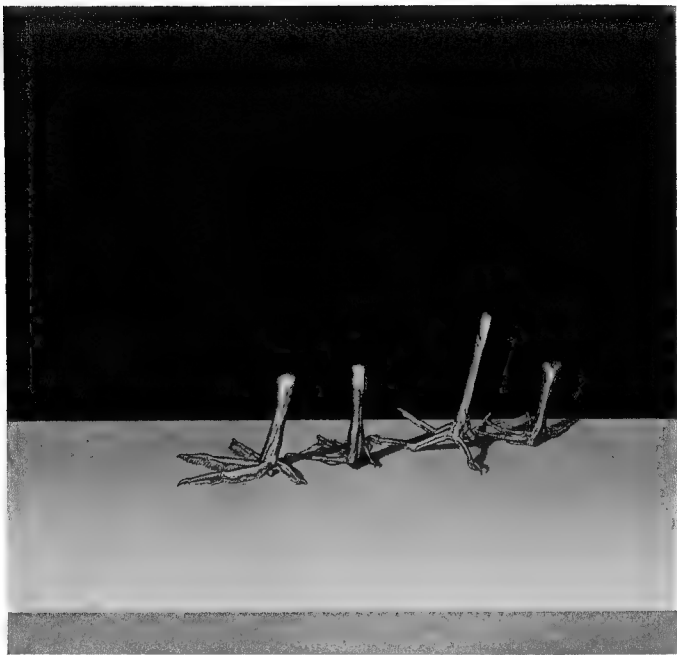
ملوك لورين، كندا، لوحة زيتية

بحاطري أن أدفع لك هذه القنطرة ثمنًا للرحلة. فقال الرجل: «والى الأمام»، ثم صفق يديه، فانطلقت في المركبة قطعة من الخشب يجرفها التيار. ومع ذلك سمعت باب منزلي يتحطم ويتناثر اشلاله على أثر انقضاض السائس عليه. ثم امتلأت عيناى وإذناى بطنين نافل استحوذ على جميع حواسى. ولكن ذلك لم يدم أكثر من لحظة. وكما لو كان صحن دار المريض يطال مباشرة على مدخل دارى، فها أنا قد جتته. القروان يقفان في هدوء، وقد كفت الجليد عن السقوط، بينما القمر يرسل الفضة حول المكان. وأقبل والدا المريض، تتبعهما أخته، فانتزعنى أو كادوا من العربنة، ولم استطع أن اتبين شيئا من أقالهم المرتبكة. كان الهواى في غرفة المريض خافقا، وكان للدخان يتصاعد من المدفئة دين أن يعيره أحد اهتمامه. سأفتح النافذة، ولكن قبل ذلك أود أن أفحص المريض. كان المريض سبيبا ناعل الجسم، فارغ العينين، ولكنه لا يعانى من الحمى، فلا هواى بارد ولا هوساخن. رفع الصبى صدره العارى وتعلق بمعنى وسمى في اذنى: «يادكتور، دعى اموت». وتلفت حولى، ولكن أحدا لم يسمع قول الصبى. وكان الولدان يقفان في صمت مطربين، ينتظران حكى. أحضرت الأخت مقعدا لكى أضع عليه حقيبتى. فتحت الحقيبة وقلت للنظر في أدواى، بينما الصبى يحرك يديه في الفراش نحوى، لكى يذكرنى برجله. أمسكت بملقط واختبرته في ضوء الشمعة، ثم أهدته الى مكانه. وقلت لنفسى منكرا وجاحدا: «حقا، في مثل هذه الحالات لا تنصن الالهة بعونها، وترسل القروس الذى تحتاجه، بل وترسل لك فرسا آخر حتى تمجلى، وتبهك السائس أيضا، الفراطا في العطاء». عندئذ فقط تذكرت روزا. ماذا أفعل؟ كيف أقفدها؟ كيف أخلص جسدها من وطأة هذا السائس، وأنا بعيد عنها عشرة أميال، ولا سلطان لى على إحياء التى في مقدور عربى؟ لست أدرى كيف تخلص القروان من إحكام اللجام، ولا كيف تفتح النوافذ من الخارج. فالقروان بطلان الآن داخل المحجرة، كل من نافذة على حده، ويزايقان المريض، دين أن يحلوا بمصرحات الأسرة. وقلت لنفسى: سأعود في الحال. كأنما كان القروان يدعوانى للمودة. ولكى تركت الأخت تتزع عنى معطى، لاعتقادها بأنى في حالة خطر من جراء الحرارة. فقموا لى كأسا من الروم، وربت الأب على كفتى، وكأنما في تقديم هذا الكثر الثمين ما يبرر رفع الكلفة. على أنى أومأت بالرفض. إالى أحسن بالثنيان، فهذا العجز يحاصرني في نطاق ذهنه الضيق، لهذا

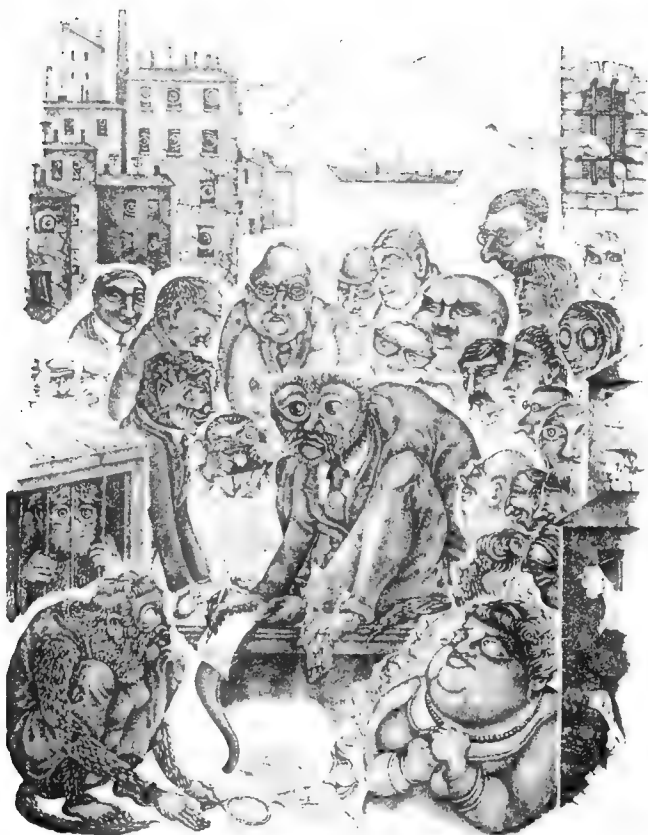
السبب وحده أرفض الشراب. أومأت لى الأم أن اقترى من فراش المريض، فأطعها، ووضعت أذنى على صدر الصبى، فارتعش لمسلى لحتى المجلة، بينما أرسل جواد صهلة عالية في فضاء الغرفة. وتأكد لى ما كنت أعرفه: فالصبى لا يعانى من داء، قد يبلو شاحبا بعض الشئ، واهم في قلقها عليه تغرقه بافتاح القهوة، ولكنه صحيح البدن، وليس أفضل من طرده بذقة خارج القرائش ولكى تركته يرقد، فلست من المغررين باصلاح العالم. إالى موظف من موظفى المنطقة، وواجبى أؤديه بأقصى ما أستطيع، بل والى الحد الذى قد يتجاوز معه ما أستطيع. وأجرى ضئيل لا يتناسب مع على، ورغم ذلك أبذل العون للقروان برحابة صدر ولا بدلى في نفس الوقت أن أقوم بحاجة روزا، وفيها عدا ذلك، فلعل الغلام على حق، فقد اطلب الموت أنا أيضا. ماضى أن أفضل هنا في هذا الشتاء الذى لا يئبى. قد هلك فرسى، وليس بالقرية من يعيرنى فرسا مثله. وليس عندى غير حظيرة الخنازير. ولولم أجد بها مصادفة هذه الجليد، لاضطرت أن استعين على هذه الرحلة بالخنازير. هذا هو عمل القصة. أومأت برأسى الى الأسرة. هم لا يعرفون شيئا من هذا، وحتى لو عرفوه فلن يصدقوا منه شيئا. من السير كتابة الوصفات الطبية، ولكن من السير جدا أن تفهم الناس وأن يفهموك تماما. هذه إذن نهاية مهمتى هنا. من جديد قد اقلقنى دين جلوسى، ولكن قد اعتدت ذلك، فأنلطفة بأجمعها لا تكف عن قرع ناقوس منزلى اللبلى. غير أنى قد أجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه القنطرة الرائعة التى عاشت في منزلى سنين طويلا، دين أن أحيرها إلا إلتامها طفيفا. هذه تضحية جسيمة، ولا أخرج لى، إلا أن أتحال، بطريقة أو أخرى، لأخفف من وطأة هذه التضحية على نفسى، حتى لا أصب جام غضبى على هذه الأسرة التى لن تستطيع حتى لو أرادت أن تميد الى روزا. أقبلت اخلق حقيبتى، وولدت يلى الى المعطف، فرأيت الأسرة تقف مجمعة - ماذا ينتظرمنى هؤلاء الناس؟ - الأب يمسك كأس الروم ويدنيه من أنفه، والأم تعض شفتيها ويبكى، فقد خبت ظنها، كما يبلو، بينما الأخت تلوح بمنشفة ملوثة بالدماء، إذ ذاك وجدت نفسى بشكل ما على استعداد للتسليم، بأن الصبى قد يكون مريضا. فأقربت منه، فأبتسم لى ابتسامه عريضة، كما لو كنت قد احضرت له أشهى أنواع الشورية. أه فى هذه اللحظة ارضع صهيل القروان، هذه الضوضاء، ربما قد أوجت بها قوة عليا، حتى يسهل الكشف عن الداء. وبالفعل



رودولف لير، عوارض للقياس، من مجموعة رقم ٥ بعنوان «الطبيعة». ١٩٧٣



ديتير اولريش، سيقان، ۱۹۷۴



أو ملونج. «تقرير مقدم إلى الأكاديمية» Ein Bericht für eine Akademie. من أعمال والتر كيمكا، وصور آدمسي و جيه فرد بلقي سلطان لأم أصاد
أكاديمية علمية

وجه القمر. لماذا أتدثر بالغطاء؟ من بعيد يترأسا
 الفرسين في فتحات النوافذ وسمعت صوتا يهيمس في أذن:
 «أتعرف أن تقى بك ضئيلة، فقد القت بك المقادير
 الى هذا المكان، ولم تحته على قدميك وبدلا أن تساعدني،
 تضيق على فراش الموت. ولتترك لي الأمر، لا تنزع عينيك
 من رأسك». قلت: «هذا حق، وهو مجلبة لعن، ولكنني
 على أي حال طبيب، فإذا افعل؟ صدقني، فليس الأمر
 يسير على» «هل يفتحن مثل هذا الاعتذار؟ للأسف،
 إلى مرقم على الرضا به. لا مفر لي غير الرضا على اللوم.
 بهذا الجرح الجسم نظرت وجه العالم، كان هذا كل
 ما مدحني إياه الطبيعة.» قلت على الأثر: «وأيا الصديق
 الصغير، ما يعزك هو النظرة الشاملة، ودعني أقول لك،
 أنا الذي طقت بغرف المرض، في المشرق والمغرب إن
 جرحك ليس بلاء كما تتوهم. قد أحدثته ضربتان
 مقطعتان من مولى في يمينك. فالكثيرون يكفون عن
 جوانبهم، دون أن تطرق أذانهم ضربات المولى في الغابة،
 بل دون أن يقرب منهم المولى قيد خطوة.» «هل هذا هو
 الصرق، أم تخدعني وأنا في هذيان الحمى».

«هذا هو الصديق، وخلعها مني كلمة شرف من طبيب
 وأجلها ملك إلى العالم الآخر.» وكان أن قبلها مني وسكن
 إلى الصمت. وحين انقذت لأفكر في ملازمي. مازلت
 الفرسان في مكانها لم يفارقاه. فجمعت على عجل ملازمي
 ومعطى القرو وحيتيتي، ولم ارد أن اعطى نفس بارتداء
 الملابس. ولو اسرعت التحيل كما فعلت في رحلة الذهب،
 فسيكون الأمر كما لو كنت أقفز من هذا الفراش إلى فراشي.
 واتسحب الفرسان مطيعين من النافذة، فقلدت بكومة
 الملابس في العربة، ولكن المطفط طار إلى أبعد مما أردت،
 وتعلق من كه في قضيب خطفى. لأبأس هذا يكفى.
 وفقرت إلى ظهر احد الفرسان على أن يلجأى العربه كانا
 متدليان، يجتكان بالأرض، وكاد الرباط بين الفرسين
 ينفك تماما. والعربه تنهمر في الخلف وتتأرجح في
 كل اتجاه، بينما معطى يتدلى في نهايتها. وصحت بالفرسين
 «يسرهم»، ولكن ندائي لم يفلح، إذ سارت العربه في
 تناقل كهلين خلال صحراء الجليل. وارتفع خلفنا لفرقة
 طويلة غناء الأطفال الجليل، الحاطي:

«فلتضروا، أياها المرضى
 فقد رقد الطبيب بجواركم في الفراش».

هكذا لا أستطيع بأي حال أن أبلغ دارى. لقد ضاعت
 عيادتي التي تكثف على اللوم. سبيل من يخلفني بها

ابصرت في الجاناب الأيمن عند ارتفاع العجز، جرحا في
 اتساع طبق فتجان، فاغر الفاه كنجس على سطح الأرض،
 وردى اللون، متعدد الللال، داکتا في العمق، بيناخف
 الظلال عند الحواف، وتتجمع به مسارب الماء في غير
 انتظام. هكذا كان يبدو من البعد. أما عن كتب،
 فالأمر أدهى. فمن يستطيع أن يحدق في هذا الجرح دون
 أن ينطلق فاه بالصغرى؟ ابصرت ديدانا في حجم الخنصر،
 وردية، مخضبة بالدماء، تتلوى اجسامها في باطن الجرح،
 ولها رؤس بيضاء، وتختلج سيقانها الدقيقة دون حصر في
 الضوء. أياها الغلام المسكين، لا جدوى لك من اللون.
 ها قد عثرت على جرحك الكبير، ولكن هذه الزهرة في
 يمينك ستبقى حليلة. بدت البقطة على وجه الأسرة،
 فهاهي ترائي اباشر على. همست بذلك الأخت للأُم،
 والأُم للأب، والأب لبعض الضيوف، الذين اقبلوا على
 أطراف الاصابع، يمدون الأزرق في الهواء، حتى
 لا ينفقدوا التوازن، اقبلوا تحت ضوء القمر المنسكب من
 الباب المقفوح. وهمس الصبي بابكيا، وقد ملكت عليه
 حسه تلك الحركة الناضجة في باطن الجرح: «أتأفني؟»
 هكذا وحال الناس في هذا البلد، دائما يطيلون المستحيل
 من الطبيب. قد انهار لإيمانهم القديم، فبينما يجلس القسيس
 عاطلا في منزله ينسل أولياء الكهنوتية، الواحد بعد
 الآخر، يطيلون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده
 الرقيقة الخبيرة. وأيا كان الأمر، فليكن ما تريدون، فلم
 أجي هنا بمشيتي، ولن اعترض، إذا اردتم مني أن أكون
 أداة لتنفيذ أغراض مقدسة. وماذا تريد أفعل من ذلك،
 أياها الطبيب المعجز، وقد اغتصبت منك خادمك!
 وهاهم يقبلون، الأسرة، وكهول القرية، فيزعمون عني
 ملازمي، على حين تتحشد أمام المنزل فرقة كورال مدرسى
 يقودها معلم، وتنتشد في لحن سلس بسيط للغاية المقطع
 التالي:

«جردوه من ملازمه، كى يحسن التطبيب،
 واقتلوه إن لم يشف المريض ا
 فاهو لإلا طبيب، ماهو لإلا طبيب».

وها أنذا أقف عاريا، أمسك لحيتي بيدي، وأخني رأسي
 وأنظر بهلوه إلى هؤلاء القوم. إلى رابط الجأش، وأحسن
 تفوق في الحاضرين جميعا، واطل على هذه الحال.
 وبالرغم فهذا لا يحديني نفعا، فهاهم يسكنون برأسي
 واقدامى ويعملونني إلى الفراش، ويرقدونني ناحية الحائط
 بجوار الجرح الفاسد، ثم ينادون الحجره جميعا، وينطقون
 الباب، وينقطع غناء الكورال. السحاب يمر ويغطي

ما صنعت يداي، ولكن هذا لن يجدي نفعا، فهو لن يستطيع أن يعوضهم عني. وفي دارى يعيث السائس اللعين. أمست روزا فريسته. لا أحب امعان التفكير في هذا. هاأنذا أضرب في الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشي يقيني صقيع هذا العصر التمس، بعرة من طين هذه الأرض، وجياد من طين آخر(*)). مطفى يتدلى من مؤخرة العربة، ولكن يدي لا تبلفه. وليس من بين هؤلاء

المرض الأوفاد، الراعين الغادين، من يحرك يده لمعنى. لقد خدعت، خدعت مرة واحدة فقط لببت فيها عن خطأ نداء التاقوس الليلى(**)، ولا مرد لما وقع.

(*) من المهم عكان أن نشير إلى أن كفتكا لا يصف الجياد بأنها جياد علوية أو ساوية überirdisch أو سفلية unterirdisch، وإنما يستخدم تيمير un-earthy : unirdisch، أي غير دنيوية أو ارضية. (***) ربما الأذن: نداء التاقوس الليلى الكاذب das Fehlläuten der Nachtglocke.

SALAH JAHIN WIE DIE FELLACHEN

*Korn ist nicht wie Gold
Korn ist wie die Fellachen
Dünne Stengel, ihre Wurzeln ernährt von der Erde
Gleich Ismael und Mohammed
Und Hussein Abu Uwaida der litt und geschlagen wurde
Weil er zu bitten wagte
Um eine Handvoll Korn, das er bewässert hatte mit seinem Schweiss
Dem Schweiss seiner Augenbrauen.*

*Korn ist wie Hussein, es lebt allein genährt von der Erde.
Doch jene, die im grossen Palast leben
Und Seide tragen
Schicken ihre Leute, um die Kornähre zu schneiden
Von den Stengeln des Armen.*



18 years

in the

18 years

18 years

محاولة للخروج

بقلم مجدى خليل

الطبيب يقول لروزا «ساعدى السائس» ثم تتوالى احداث القصة. فالمسافة الى دار المريض تنقلص الى لحظة خاطفة والصبي في البداية معافى البدن، وبعد قليل هو مصاب بجرح خطير، وهو جرح كربه وجميل في آن واحد، ولاسيبيل الى البرء منه وبوسائل العلاج المألوف، وعلاجه يتطلب طبيباً غير هذا الطبيب. «فبينما يجلس القسيس عاطلاً في منزله ينسل أنوابه الكهنزية، الواحد بعد الآخر، يطلبون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده الرقيقة الخيرية ومهما كان الأمر... لن اعترض، إذا اردتم متى أن أكون أداة لتنفيذ أغراض مقدسة». ولذا تنزع عن الطبيب ملايسه، ويحمل عارياً الى فراش المريض، حتى يحسن التلطيب. وهكذا تمضي القصة في اطار هذا العالم الخاص الذى خطه الكاتب، وهو عالم خاص له قوانينه الخاصة وله تعابيره ووجوده الخاص المرابط، وليس مجرد صورة مغربة لتجربة واقعية، وليس مجرد مجموعة من الرموز. فالصور تحمل معناها، ولكنها لا تمثل معنى خارجاً عنها.

في البداية يقف الطبيب في فناء الدار، بينا الجليد يتساقط، ويملاً القضاء الممتد الى المريض. ولكن ليس هذا الصقيع والجليد شيئاً خارجياً، منفصلاً عن الطبيب. فهو يقف ذاته دون حراك، مفروءاً، متصلاً، ينتظر، بلا جدوى. وتعد روزا من بينها، تعود «بمفردها»، وهى تلوح بالمصباح «فروزا بمفردها»، كما تتدين فيها بعد يروضح أكثر من سياق القصة، حين يهي الطبيب أنه قد فقد روزا، تلك «الفتاة الزائفة» التى عاشت في منزله أعواماً طويلة، ولايكاد يعبرها انتباهها ما. وهكذا فكل مايلو حول الطبيب يشير بطريقة أو أخرى الى الطبيب ذاته، ويعود اليه.

من عناصر القصة الواضحة التقابل والتضاد، فالخيل تبرز من حظيرة متداعية مهمل، تبرز مجسمة الدفء والصحة. واكتمال التكوين. وتنقل القصة من وصف الصقيع والجمود الى وصف القرسين: فالقرسان يمثلان، عربضاً المنكينين، فارها القوام، ويتصاعد من جسديهما بخار

الصور التى تشكل منها هذه القصة، رغم تقاربها الظاهر، تلثم وتأنف دون جهد، فهى تنقل بيديها تامة من المألوف الى غير المألوف، وتجمع في آن بين المعروف والمستحيل، وبين المنطقي واللا منطقي، وتخلق من هذه العناصر وحدة فنية ومجالاً خاصاً.

ورأوية القصة هو ذاته صاحبها، وهو يعيش في تجريته ويسردها دون أن يبدو منه عجب أو دهشة. فالقصة ذاتها لا تعرف شيئاً مما قد يستغربه القارئ أو يحسبه من باب الوهم أو الخيال. فصور هذه القصة، رغم ما تحمله من غريب غير مألوف، لا تستخدم على سبيل المجاز أو الرمز، ولا يجوز فيها التأويل والترجمة الى معان أو افكار خارجة عنها، تتجاوز نطاق ايجال الخاص والوحدة الفنية التى تحلقها القصة. بمعنى آخر انه لا يجوز فيها التفسير الاسقاطى أو التأويل، والبحث عن مقابل أو نظير لجويزات القصة في العالم الخارجى أو عالم الافكار والاشياء والسلوك الواقعي، وإنما يلزم أن تتأملها مجتمعة في مجالها التعبيري الخاص.

منخل القصة مألوف، مطروق، فصاحبها طبيب ريفي يعود المرض في القرى المجاورة، ويستعين على ذلك بمركبة تناسب طبيعة الطرق في الريف، ويسكن داراً تقوم عليها فناء تمش مع مند سنين. وهو يفرج كالمألوف لعبادة مريض، في ليلة من ليالي الشتاء القارس. على أنه في حرج شديد، فقد هلك فرسه، ولاسيبيل له للحصول على بديل. «فن ذا الذى يعير فرسه في مثل هذه الساعة لمل هذه الرحلة؟» كل شيء حتى الآن مألوف معهود. ويبدو كذلك حتى يركل الطبيب في حجره باب حظيرة الخنازير المتصدع. فن هذه الحظيرة المهملة تخرج الجياد التى يحتاجها الطبيب، ويخرج معها السائس. ولكن ماذا تنعى القصة في هذه اللحظة:

«كانت الخادمة تقف بجوارى، وقالت: وحقا، لايعرف المرء ما يجترنه في بيته من أشياء. وسيسكتنا معاً». فالفتاة والطبيب لا تعمرها دهشة ما لرى الجياد والسائس. ونسمع

وتركه يضرب في الأرض، «وليس من يحرك يده المعوتى». وهو في كل مرحلة من المراحل يدعى لنفسه حرية الاختيار، فهو يرفض أن يترك روزا فريسة للسائس، ويعلم السائس: «لما أن تأتى منى أو أعدل عن الرحيل ... فلا يدور بخاطري أن أدفع لك هذه الفتاة ثمنا للرحلة». ولكنه قبل أن يدعى لنفسه حرية الذهاب أو البقاء، قد اعطى المركبة وترك نفسه لمقود تلك «الحياد غير الارضية» الى تحمله في لفة عين الى دار المريض. — هذا التأثير بين حرية الاختيار في الظاهر وانعدامه في الواقع يتخلل مسطور القصة حتى النهاية، وهو مصدر الغرابة التي تجذب القارئ وتشده.

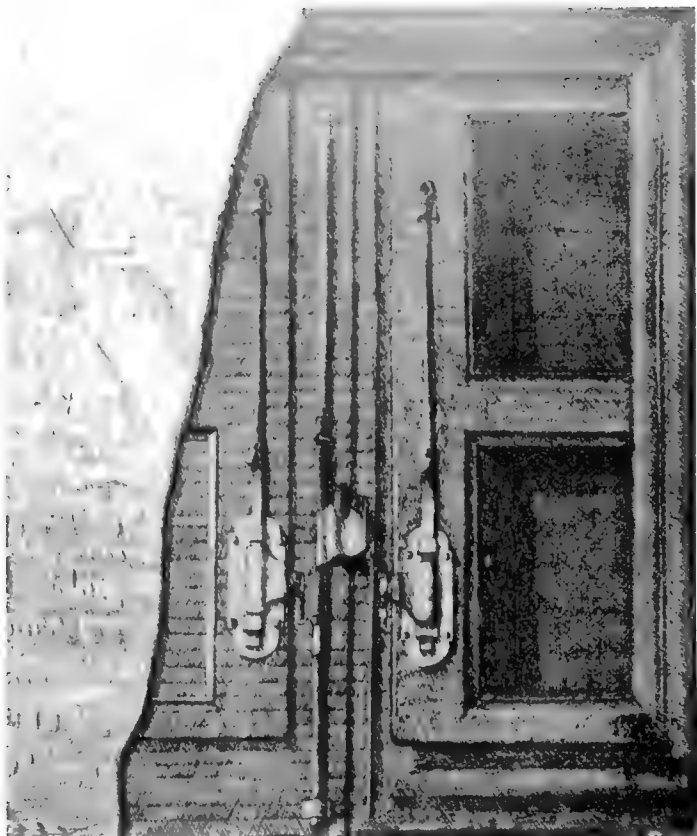
حين تقف العربة أمام منزل المريض، «يعمل» الطبيب الى الداخل، كما «يعمل» فيما بعد الى فراش المريض. وهو يقرر أولاً العودة الى داره، فقد استدعى ليعود مريضاً لايعانى من مرض، ولكنه يترك الأخت تتزعج عنه معطف القراء ويلي الحاح الأسرة. وهو يتذكر روزا: وقد اجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه الفتاة الرائعة ... هذه تضحية جسيمة. «مرة ثانية يزعم العودة، وهو غاضب اشد الغضب على تلك الاسرة التي لن تستطيع أن تعرضه روزا، ومع ذلك نجده مستعداً للتسليم بمرض الصبي، وزعم ادراكه ببعض وسائله عن علاج ذلك الجرح الخطير، نراه يرضخ: «ولما كان الأمر، فليكن ماتريدو، فلم اجئ هنا عشيئتي، ولن اعرض، إذا اردتم منى أن اكون أداة لتنفيذ اغراض مقدمة». ثم يتركهم يحملونه عازياً الى الفراش ليأبرس الطبيب. على أنه يقرر العودة من جديد، ويجمع حاجياته، ويعتلى المركبة التي اقلته، ولكن لاعودة له. «مرة واحدة فقط لببت فيها — عن خطأ — نداء الناقوس الليلي، ولامرد لما وقع». فالطبيب في كل مايفعل لايفعل شيئاً وإنما يضطر اليه، وهو في النهاية يعود الى مقود تلك «الحياد غير الارضية» التي خرجت من «حظيرته» وخرجت به من مجرى الحياة العادية. كان لا بد له أن يخرج ملياً ذلك النداء الخفى في نفسه، وكان لا بد أن يدفع الثمن، ولكن الى أى شئ خرج؟ الى لا شئ. قد يكون السبب، كما تقول القصة، هو «صقيع هذا العصر التمس». ولكن الى أى شئ خرج؟ من صقيع الى صقيع !

في السطور السابقة وضحتنا نسج القصة وتبعنا حركتها الداخلية، والتزمتنا بالنص، واكتفينا بالقدر الذي يتيح للمفسر. على أن هذه القصة، كثيرها من قصص ككنا،

كثيف. والسائس ينظر الى الطبيب «بوجه منبسط وعينين زرقاوين» ويسأل: «هل ألجم الخيل؟»، وهكذا تلمح القصة الى ارتباط هذه الحياة المنطقية من الحظيرة بالطبيب: «حقاً، لا يعرف المرء مايجتره في بيته ...».

ولكن هذه الحيوية والقدرة المنطقية من عقالها حمل أيضاً في طياتها التبدد، بل هي نذير الخراب. فإ تكاد روزا تقرب من السائس لمساعدته حتى يتفض عليها في بهيمية: «ورأيت خدما وقد ارتسم عليه احمرار صفي من الأسنان». فهذا الاحمرار على وجنة الفتاة يشير من بعيد — كما نثين فيأبعد — الى لون الجرح، الى جرح الفقى المريض. ثم إن الفتاة ذاتها تدعى «روزا» Rosa (rosa) بمعنى وردى اللون و Rosa بمعنى زهرة. والطبيب فيأبعد يشير الى الجرح بتعبير Blume أى زهرة، فيقول للفقى المريض: «هذه الزهرة في يمينك ستقتضى عليك». وهكذا نرى انفسنا امام نسج من العلاقات المشابهة. وهذه العلاقات ترتبط ارتباطاً وثيقاً برأنا الطبيب الذي يروى القصة. والظواهر التي تسردها تنعكس جوانب هذه الرأنا. (بل وإن مناظر الطبيعة في القصة لا تصور في الواقع شيئاً خارجياً منفصلاً عن الطبيب، وإنما تخضع لانفعالاته وتلون بلونها، أمهى مجرد انعكاسات الطبيب).

وبالمثل تبدو علاقة الطبيب بالفقى المريض علاقة خاصة، رغم ما يبدو منه في البداية من استنكار ورفض. فحين يقبل لفحص المريض يحدث نفسه قائلاً: «وتأكد لي ماكنت اعرفه، فالصبي لايعانى من مرض». ولكن حين تلج عليه العائلة نراه مستعداً للتسلم بأن الصبي مريض. وهذا الاستعداد يمهّد للكشف عن الجرح، ووصف ذلك الجرح الكريه الجميل يكاد يوحى بأن الطبيب ينظر في جرح الصبي جرحه هو. أو بمعنى آخر أنه يعانى نفس الجرح. والصبي يدعو الطبيب في البداية قائلاً: «وادكتور، دعنى اموت»، وبعد قليل يحدث الطبيب نفسه قائلاً: «وفعل الغلام على حق، فقد اطب الموت أنا أيضاً» ولكن كيف تشكل القصة علاقة الطبيب بالفقى المريض؟ مرة ثانية نعود الى مدخل القصة. فالطبيب يخرج — كما يبدو — طواعية الى هذه الرحلة الليلية التي تخرجه من النهاية من مجرى حياته الطبيعية، وتنشئ به الى تلك النهاية أو الى المالا نهاية. وهو يلي نداء الواجب، ولكن أى نداء هذا؟ إذ لا سبيل الى تلبية هذا النداء الليلي دون تلك المعونة الغريبة التي تخرج من الحظيرة، ولا سبيل للطبيب إلا أن يقبل هذه المعونة التي ستفداه كل معونة،



بدر آكرمان، باب وسط طيبي، نقش، ۱۹۷۱



بيت اكرمان، سياج وزهور

. من كتاب: الفن والسكن الجميل، دار نشر تيسج Thernig، ميونخ

قد لاقت تفسيرات عديدة وغريبة، يكاد ينفي بعضها البعض.

من بين التفسيرات العديدة، اخترنا التفسير التالي لشيلاهم امريش^(٥)، استاذ الادب الالمانى. وهوبلاشك من أفضل التفسيرات التي تلقيها قصة «طبيب القرية»، فامريش يعالج القصة بأسلوب النقد الاجتماعي الدبايكى في اطار التفسير الشامل الذى قدمه مؤلفات كفنكا، ويرفض عن حق التفسيرات الدينية التي روج لها عن عمد ماكس برود M. Brod، كما يرفض تفسيرات التحليل النفسى التي يفسر بها أحياناً النص كما يفسر الاحلام وأحياناً اخرى يقرأ فيه خفايا اللائعى. على أن تفسير امريش، رغم أنه يتسم بذلكه شديد، لا يتغلب أيضاً من التاوليل، وأشد ما يؤخذ عليه هو تعميمه وانتصاره للنظرة الوجودية الفردية.

مباشر امريش في تفسير «طبيب القرية» هو صورة «الحياة» ووظيفتها في القصة. فهذه «الحياة غيرالدنيوية» unirdische Pferde تدخل عالم الانسان من هباب حظيرة الخنازير المتصدع التي أهل استخدامها منذ اعوام. فهي كثيرة من القوى والأشياء والحيرانات «المجهولة» في مؤلفات كفنكا، تبرز الى الوجود من مكان قد اصابه الانهيار والاهمال، وانتفت عنه الأغراض. وتبرز الى الوجود في اللحظة التي يزعم فيها الطبيب أن يعود مريضاً قد انتقل عليه الداء، على أنه مريض يعانى من «جرح» غير منظور، ويتنى الموت لالاحياء. وليس يوسع الطبيب، بعينه المجردة وبوسائله الطبية المألوفة أن يكشف هذا «الجرح». وقد تأكد لي ما كنت اعرفه، فالصبي معافى البلد... وليس أفضل من طرده بدفعة خارج الفراش». فقط في اللحظة التي ترسل فيها لحياد صهيلا، يتعرف الطبيب على الجرح: «وآه في هذه اللحظة ارتفع صهيل الفريسن. لهذا الضراء، قد اوصت بها قوة عليا حتى يسهل الكشف عن الداء». وبالفعل يكشف الطبيب في هذه اللحظة داء الصبي. فجرح المريض ليس مجرد جسماني، وإنما هو «جرح الحياة» كما يقول امريش.

وهكذا يتضح مغزى «نداء الناقوس الليلي» الكاذب، هذا النداء الذى انتزع هذا الطبيب الريفي من مجرى حياته العادية ومن مجرى الأشياء المألوفة. فهذا النداء الليلي كاذب، لأن المريض لايعانى من داء بدنى، يستطيع الطبيب أن يداويه بوسائل المعتادة. والأخرى أن قوة عليا

Wilhelm Emrich, Franz Kafka, Frankfurt a./M.-Bonn (© 1965, S. 129-136.

قد انتزعت الطبيب من نومه، وعهدت اليه بمعالجة جرح، قد اصاب الوجود الانساني.

وهو نفس الموقف الذى يواجهه جوزيفك. في رواية «القضية» وجريموور زمزا في قصة «التحول». فجوزيفك. يقفل زين الزنبه ويقيم من نومه، ليواجه أهاماً لايعرفه من محكمة مجهولة. تطالبه بالثقل بين يديها والدفاع عن نفسه. ونرى طبيب القرية، مثله مثل جوزيفك وجوزج زمزا، ساخطاً ناكراً، يرفض هذا العب: «هكذا هو حال الناس في هذا البلد، دائماً يطيلون المستحيل من الطبيب. قد انهار إيمانهم القديم. فبينما يجلس القسيس عاطلاً في منزله ينسل أتوايه الكهنوتية، الواحد بعد الآخر، يطيلون من الطبيب أن يحقق المعجزات... فليكن ماتريدون، فلم اجنى هنا بشيئى، ولن اعترض، إذا اردتم منى أن اكون أداة لتنفيذ أغراض مقدمى...»

فهذا الطبيب قد حمل عبء القسيس في زين فقد فيه الناس إيمانهم القديم. ولكن هل يستطيع الطبيب أن ينقذ الفقى المريض؟ وكيف له أن ينقذ المريض وهو ذاته يعانى من نفس الجرح؟ ولأن الطبيب ذاته «مريض» نراه يحمل الى فراش المريض، ونسمع الصبي يقول له: «اتعرف أن فقى بك ضئيلة، فقد أقتبك المقادير الى هذا المكان ولم تجئته على قدميك. وبدلاً من أن تساعدني تضيق على فراش الموت.»

على أن الطبيب قد يستطيع التطبيب اذا «تعرى» تماماً، ولذا نرى أهل المريض يحملون الطبيب الى فراش المريض: «جروهم من ملايسه، كنى يحسن التطبيب... فهاهو إلا طبيب» وحين يتعرى الإنسان من كل المظاهر والأردية الأرضية يكسب نوعاً من التفوق والسمو: «وهاأنذا أقف عاليا... إلى رابط الجأش وأحس بتفوق على الحاضرين جميعاً...» ويسلو تفوق الطبيب في قدرته على شرح مغزى الجرح للمريض، فهذا الجرح يجزه ويرفعه على غيره من الناس: «إن جرحك ليس بلاء كما تتوهم... فالكثيرون يكشفون عن جوانبهم، دون أن تطرق أذانهم ضربات الملوف في الغابة، بل دون أن يقرب الملوف منهم قيد خطوة» فخبرة الطبيب الراسمه من عبادته للعرسى في انحاء الأرض قد اكسبته «النظرة الشاملة» التي تعوز الفقى المريض، وبهذا يستطيع أن يكشف للمريض مغزى الجرح الذى يعانيه. فهذا الجرح هو امتياز وسامه، فهو يرفعه على غيره من الناس الذى يقضون ايامهم دون علة أو تعليل، لايعرفون ما يفعلون. وهكذا يبعث الطبيب الاطمئنان الى نفس الفقى المريض: «وكان أن قبلها منى

وسكن الى الصمت» ولكن ليس في شرح مغزى الجرح أى شفاء للمريض، والارجح، كما تشير اليه القصة، أن الجرح سيؤدى بجمياته. فليس هناك دواء لهذا الجرح في «الحجاب الامين» يعرفه الانسان. ولذا تصف القصة غناء الكورال الاخير بأنه غناء خاطئ: «وفلنحروا أيها المرضى، فقد رقد الطبيب جواركم في الفراش». ويشير فكثا بهذا - كما يرى امريش - الى الاعتقاد الكاذب الشائع في عصرنا الحديث بقدرته الانسان على علاج الانسان، وهو نفس الخلداع الذى يقع فيه جوزيفك، بطل قصة «القضية»، حين يسعى الى الآخرين يسألهم النصيح والمساعدة في الاتهام... فكل انسان يقف هنا وحده... يواجه قضيتيه بمفرده. فالطبيب في قصتنا لا يستطيع أن يساعد نفسه، فكيف له أن يساعد الآخرين. والطبيب لا يستطيع ان يفعل لنفسه شيئا منذ أن خرج الى الرحلة بتلك «الجياذ» المجهولة.

بعد أن يسكن المريض الى الصمت، يفكر الطبيب في انقاذ نفسه، يجمع ملايسه وادواته على عجل، ويمتلئ صهوة فرس من الفرسين اللذين في مقدور العرب، ولكن هذه العجلة وبيلة العواقب. فالفرسان اللذان جرفا العرب في لمح البصر الى دار المريض، يبدان الآن في تتفائل كهلين فوق صحراء الجليل والطبيب في اندفاعه، يفض الطرف حتى عن ارتداء ملايسه. وولم ارد أن اعطى نفسى بارتداء الملابس، والآن يتدلى مغمطى من مؤخرة العرب، ولكن يدى لا تلبثه. فاندفاع الطبيب لانقاذ نفسه يقبل الى تقيضه ويفسد عليه هدفه: «وهأنذا اضرب في الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشئ يقيى صقيع هذا العصر التمس...»

ويذهب امريش في تفسيره فيقول: إن المهمة التي القيت على عاتق الطبيب، وهي شفاء مرض لا سبيل الى شفاؤه بالوسائل الطبية، تنتزع الطبيب من جميع الروابط والضرمانات الأرضية والسماوية. فهي مهمة مطلقة. وتبرز هذه المهمة أولا في صورة «الجياذ غير الأرضية» التي تقفل حربته الى دار المريض، ومع الجياذ يظهر السائس الذى يتقضى في اللحظات التالية على روزا... فالقوى التي تركل الى المريض هذه المهمة ليست قوى إلهية أو سماوية، وإنما هي قوى تكن في ذات الانسان نفسه وتنبعث منه محطمة نظامه الوهمي الباطن. ولا يتخلو من الدلالة أن الفرسين والسائس يتطلقان من «حظيرة الخنازير» لم تستخدم منذ ستين. بمعنى آخر: إن هناك قوى أولية، كانت تقبع حتى الآن في حظيرة الخنازير دون أن

يعبرها احد انتباهه. قوى أولية كان ينكرها الطبيب، وهي تنلغ الآن الى الخارج. فقد عاشت روزا «تلك الفتاة الرائعة» ستين طويلة في دار الطبيب، لا يكاد يعبرها اهتماما. فالحكمة الى دقت النافوس الليلي تذبث من داخل الطبيب ذاته وتدعوه الى الامتثال والتخكير.

الجياذ والسائس يبران عن دخائل الطبيب وروزا. فحين يقع بصر الطبيب على الخيول والسائس، تقول روزا التي تقف بجواره: «حقا لا يعرف المرء ما يجتره في بيته من أشياء». فقد كانت الجياذ والسائس منذ زمن طويل في الحظيرة دون أن يدريا. ويرى الطبيب نفسه امام اختيار صعب: إما أن يفض الطرف عن الرحلة، حتى لا يضلحى بروزا، أو يعزل العربى «التي تقودها تلك الجياذ الرائعة». ولكن معاد الطبيب حقيقة اختيار. كان لابد أن ينطلق الى الرحلة ولأن يدفع الثمن، وأن تقع روزا ضحية لغرائز السائس البيهيمية. ومضى الطبيب وهو في قبضة تلك الجياذ التي هي من مدلن أشعر غير مدلن هذه الأرض. بعد ذلك لا مجال للعودة الى الحياة العادية السوية، ولا مجال للعودة الى الدار. فحين لمي الطبيب نداء النافوس الليلي الكاذب، قد تقرر كل شئ. «فلا مرد لما وقع».

ويقول امريش: الجياذ والسائس ليست إلا التعبير عن وحكمة الانسان والحيوان. فالطبيب يقش في صراعه بين المهمة المطلقة (طبيب في مهمة قيس) وبين الوجود الحسى للموس (روزا)، وينتهي به هذا الصراع الى حياة بين الخيالات، وفراة في النهاية يرم على وجهه في صحراء الجليل، ولا يجد الطريق الى داره. والسبب الدفين لفشل الطبيب هو ذلك «العصر التمس» الذى لا يعرف قانونا أو وصية لها صفة الازام.

فالجياذ والسائس يمثلان قوى متضادة في الانسان: الجناوح الى الاستفراق في المتع الحسية، والرغبة في الانطلاق العقلى والروحى. ورمح التضاد الظاهر فانها يمكنها وحدة الانسان. وفي النهاية هما وجهان لنفس الشئ. فكلاهما يخرج من نفس «الحظيرة» وفي نفس الآلة. ولذا ينادى السائس الفرسين بلفظي: «أخ» و «أخت». فاندفاع الانسان الى «القصى حدود العالم» الى المطلق، يقابله بالضرورة همه الى اشباع نفسه من متاع الحس والجنس.

فالجياذ في هذه القصة مجسم معالا خفيا في داخل الانسان، وقد تكون لهذا المجال وظيفة تحريرية، اذا لم يقع الانسان ذاته ضحية لهذا المجال، أى ان صار ذاته حكا على هذا المجال وكون لنفسه وعيا شاملا يستوعب الوجود الانسانى.

طه حسين وفرانز كفكا

بقلم ناجي نجيب

تفوق أبيه وتسلطه، ويحاول أن يخلص من سلطانه فلا يستطيع»، ويرتبط بهذا «محتته» في الوفاء بدين أبيه عليه، وإغناذ الزوج والولد، ثم «محنة» المرض. ويصنف طه حسين طبيعة صلة فرانز كفكا بالمرض فيقول: «المرض الذي لا يظهر فجاءه ولا يقلل على المريض ثقلا طويلا، وإنما يداوره ويتاوره، ويسعى اليه سعيا خفيا بطيئا متلصقا، يدنونه لئلا يئس منه، ويتم به ليفارقه، ويقفه من الحياة موقفا غريبا لا هو باليأس الخالص ولا هو بالأمل الخالص، وإنما هوشى بين ذلك...»

وينتقل طه حسين إلى تحليل شخصية المؤلف، ووصف موقفه من انتاجه الأدبي، فيشير إلى قدرته الفائقة على الملاحظة: «وعلى ملاحظة نفسه أكثر من ملاحظه غيره من الناس، وبراعة خارقة للعاده في أن يجعل نفسه موضوعا للدرس والبحث والتحليل، وأن يكون هو الدارس الباحث المحلل...» وقد كان كفكا يكتب لنفسه، أكثر مما يكتب للناس، كان من أشد الناس زهدا في نشر آثاره، وأعظمهم إخفاء لها وضنا لا لأنه كان يكرها أو يغالى بها، بل لأنه كان يزدريها كما كان يزدري نفسه. ثم يضع طه حسين مؤلفات كفكا وانتاجه الأدبي أيضا في إطارها التاريخي: «وقد بدأ كفكا يشعر ويفكر قبيل الحرب العالمية الأولى، فكان كل شيء من حوله يؤذن بالكآبة، ويدفع إلى اليأس، ثم مضى في تفكيره وإنتاجه أثناء الحرب العالمية الأولى، فكان في تلاحق الكوارث والقواجم من حوله ما يزيد إيمانه في اليأس». ثم انتهت الحرب، و «عادت الإنسانية بعد الحرب، كما كانت قبل الحرب، بأسلة يائسة، متخبطة لا تدرى إلى أي وجه تنجح...»

وبمنهج التآري يحلل طه حسين «القلق والغموض» الذي تتميز به آثار كفكا، وهو في هذه الفقرة من حديثه يقدم لنا تحليلا رائعا، يعرف الدارس صوابه ودقته: «والغموض في أدب فرانز كفكا من نوع خاص. فالرجل المثقف حين يقرأ هذا الأثر أو ذلك من آثاره، لا يشعر بالغموض

قرأ طه حسين مؤلفات فرانز كفكا في منتصف الأربعينيات، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، في فترة روج فيها الفكر الوجودي الفرنسي لهذه الأعمال. فقد التقى مفهوم الالتزام الذي تعبر عنه أعمال كفكا بمفهوم الالتزام الوجودي، فأدب فرانز كفكا أدب ملتزم، ولكنه لا يلتزم بهدف محدد، وهو ليس أدبا هادفا ملتزما بمعنى برتولد برخت أو ييتزفائس. ثم انه يتيح للمتلقى بطبيعة تكوينه حرية واسعة في تلقي أشاراته واستنباطها حسب قدراته واستعداده. وهو بهذه الخواص يقترب من مفهوم الأدب الحر، ومفهوم الحرية والاختيار، باعتبار الحرية اختيارا لوجودنا وانتباطا لضروري بالحياة الواقعة، ومفهوم الالتزام بلا مبالاة الذي تدعو الوجودية إليه (كامو - سارتر).

عرف طه حسين فرانز كفكا في فترة احتلهم فيها الجدل واشتدت الخصومة حول هذا الأديب، حتى طالب البعض بحرق كتبه، باعتبارها مثبلة لهمم، وبأعادة بين الشباب وبين قضاياه الحقيقية، قضاياء عالمه الواقعي، السياسية والاجتماعية. كانت هذه الضجة كفيلة أن تثير اهتمام طه حسين بهذا الأديب أثناء رحلة الصيف عام ١٩٤٦ إلى فرنسا، فقرأ آثاره الأدبية ويوميته وخصمها بدراسة مجتمة نشرها في «الكتاب المصري» في عدد مارس سنة ١٩٤٧.

من هذه الدراسة تبين بجلاء منهج طه حسين في النقد الاتيني، فهو يبدأ بالترجمة للمؤلف، مبرزاً المؤثرات الأساسية في حياته، البيئية والاسرية، مستنبطاً شخصيته، محققاً الظروف الحياتية والتاريخية التي راقت انتاجه، ويتطرق من ذلك إلى تلوين آثاره الفنية، يمتثلها، ويحللها وينقدتها، من وجهة نظره في الوجود والحياة والفرن.

يعرض طه حسين أولا للمؤثرات الأساسية في حياة فرانز كفكا: «محتته» في الدين، و «محتته» في الصلة بينه وبين أبيه، إذ انكر سيرة أبيه في الدين والاسرة والعمل «وظل طرد حياته واقفا من أبيه موقف الطفل الخائف المروع الذي يرى

يعملونه بالدفاع عنه وتبرئته إن وجدوا إلى تبرئته سبيلا، ولكن أحدا منهم لا يبين له طبيعة تهمة، ولا يدلّه على مكان القضية، ولا يلجم له بطريقة الدفاع عنه، وإنما هو أمل يتبعه ياسر، ويأس يتبعه أمل، وحيرة مهلكة للنفس... «فإذا سألت عما أراد الكاتب بقصته هذه الرائعة، فأفكر الظن أنه إنما أراد إلى أن يصور الإنسان الحاسطى الذى لا يشك في خطيئته، ولكنه لا يعرف طبيعة هذه الخطيئة، ولا يعرف كيف دفع إليها ولا كيف تورط فيها، ولا يعرف كيف يخلص منها، ولا أمام من يستطيع أن يحاول الدفاع عن نفسه. فهو موقن بأنه خاطئ... وهو قن أن هناك قانونا... ولكنه يحول طبيعة الخطيئة، ويجعل منها القانون، ولا يعرف المكان الذى استقر فيه القاضي، ولا يجد الوسيلة التى توصله إليه...»

وبعض طه حسين في تناوله لقصص كفتكا على نفس المصح، فيبين حركتها الداخلية بين السعى والفشل، وبين اليأس والامل، وبين الجذب والشد، «وموقف الكاتب هنا كوقوفه هناك. لا ينكر وجود القوة القاهرة المدبرة، ولكنه لا يعرف كيف يتصل بها، ليتبين جليلة أمره، ولا يعرف لماذا يجب عليه أن يفعل، ولماذا يجب عليه أن يترك، ولماذا يحتمل بما يحتمل من التبعات...»

وطه حسين تجلبه حركة التناقض المتطرفة في قصص كفتكا، ويجلبه تعدد معانيها، ويقم آثاره كأدب متشائم غامض رقيق، له عنده مكانة خاصة. ولطه حسين نظرة معروفة إلى التشاؤم، وضحها في أكثر من موضع، فهو يميز بين أدب متشائم «غليظ» لا يحفل باللون وللشعور، ولا يحفل بالفن، وأدب متشائم، يبحث ويستقصي، ويضيق بما يقبله الناس من فساد، وما يدعون له في حياتهم الواقعية، ويسمو إلى ما هو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية^(٢). كانت هذه الفلسفة

التشاؤمية — إن جاز التعبير — شائعة بين طوائف مختلفة من المثقفين في الثلاثينيات والأربعينيات تتبع من شعورهم بالمرارة والعجز في مجتمع لا يرين فيه إلا مظاهر التخلف والضعف. غير أنه كانت لطه حسين صلة خاصة، وصلة نفسية وثيقة بهذه النظرة التشاؤمية تعود إلى ظروف حياته الأولى، كما تعود إلى اتصاله بأبى العلاء المجرى ومعاشرته له^(٣)، حتى دعاه البعض بأبى العلاء المعاصر. ولا غرابيه بعد ذلك أن يجد طه حسين تشابها عظيما بين أبى العلاء وفرانز كفتكا:

«لا فرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة التى أتاحت للمعاصرين ضروبا من العلم وفنونا من الفلسفة وألوانا

لأول وهلة، وإنما يجيل إليه أنه يقرأ شيئا يسيرا سائغا قريب الفهم، لا يتكلف في تدقيق جهدا واعنا. ولكنه لا يلبث أن يحس شيئا من الغربة، أو قل شيئا من الغربة في هذا الذى يقرأ، لأنه يرى أشياء مسرفة في البساطة مألوفة أشد الألف، ليس من شأنها أن ترفع إلى حيث تكون أدبا، ينتجها الفن الرفيع، وإنما هي من هذه الأشياء التى يراها الانسان في كل يوم وفي كل مكان، وفي الطبقات الساذجة العادية من الناس، فيألف القارئ نفسه، أو قل يقنع نفسه، بأن الكاتب لم يرد إلى هذه البساطة، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة، وهنا يدفع القارئ إلى التماس هذه الغايات، فيذهب في التماسها إلى كل مذهب، ويسلك إلى استكشافها كل سبيل. وقد يصل إلى شئ يحسبه للغاية التى قصد إليها الكاتب، ولكنه لا يكاد يفكر ويروى، حتى يشك فيما انتهى إليه، وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد إلى غاية أخرى أو إلى غايات أخرى، غير هذه التى انتهى هو إليها؟ وكذلك تستطيع أن تقول إن قارئ فرانز كفتكا، معلق دائما، يجيل إليه: أنه يفهم ما يقرأ، وهو يفهم معانيه القريبة من غير شك، ولكنه يشعر شورا قويا بأن هذا الذى يفهمه ليس هو الذى قصد الكاتب إليه.

والى جانب هذا الشعور بالتعلق المتصل يجد القارئ أثناء قراءته حرجا مرفقا شديدا لأنه يرى نفسه في بيئة مها تكن قريبة في ظاهر الأمر فهي غريبة في حقائق الأشياء. وهو من أجل ذلك لا يحس يسرا، ولا سهولة ولا سعة، وإنما هو يشعر بضيق الصدر وثقل النفس وهذا الجهد العنيف الذى يفرض على العقل. قارئ فرانز كفتكا في الدنيا وليس فيها، هو في عالم غريب، لاهو بالواقعى ولا هو بالوهمى، وإنما هو شئ بين الواقعى والوهم يملأ النفس حيرة وشوقا وساما وإلحاحا في وقت واحد.

تأخذ في قراءة القصة فيجوزك قريبا ويتدهشك غرابها... بهذا المدخل الجلد الرائع يتطرق طه حسين إلى روايات كفتكا الثلاث، وهى «القضية»، و «القصر» و «أمريكا»، ثم قصة المسخ، فيعرض لمحتواها بإيجاز ويكشف عن الحوار الداخلى والاستقطاب المتعارض الذى تنسجم منه سطورها وصفحاتها. فبطل قصة «القضية» يفتق ذات صباح من نومه، ويعلم أنه منهم بئمه لا يعرفها، وهو بالتدريج يفتنن بأنه منهم، وأن عليه أن يدافع عن نفسه، وهو يفتنن حياته في محاولات شاقة مرهقة ليعرف تهمة وليدافع عن نفسه، فيتصل بكبار المعلمين وصغارهم، ويقوم آخرين ليسوا من الحمامة في شئ. وأولئك وهؤلاء

هذه هي دراسة طه حسين عن فرائز كفكا، وهي مثال
 بديع لقن النقد الانطباعي الذي تظهر فيه ذاتية الناقد
 بوضوح. وواضح ان طه حسين ينظر آخر الأمر الى
 مولات كفكا بمفظار في الحياة والوجود والقن، وبقيتها
 من هذه الوجهة، ولكنه يحفظ بوضوح بمسافة بينه
 وبين هذه النصوص الادبية، تكفل له التأمل والمراجعة
 والحوار اثناء العرض والتعليق، فالنص الادبي الذي يعالجه
 يحفظ الى مدى بعيد اثناء الكتابة أو الاملاء بذاته،
 رغم المنهج التآثري للناقد. فطه حسين يتبع الحركة
 الداخلية لقصص كفكا ويكشف عن استقطابها الداخلي،
 معبراً في نفس الوقت عن طبيعتها الخاصة، واستغلتها
 على التفسير النهائي الواضح. ولكن المنهج التآثري يطغى في
 النهاية على الحوار الجليل، وينتهي الى ذلك الحديث
 المؤنولوجي اللاتاريخي عن المغزى الاخير لقن كفكا:
 فلا فرق بين كفكا واى الملاء إلا القرن العشرة التي
 تفصل الرجاين، وكلاهما قد امتحن نفس الحزن وعبر عن
 نفس القضية.

النقد الانطباعي والتاريخ

مشكلة النقد الانطباعي أنه يقوم على مفاهيم عامة،
 تفترض تشابه الحياة الانسانية رغم اختلاف الزمان
 والمكان، وتتبع من انكسارات الناقد الوجدانية، وقد
 يصيب هذا النقد وقد يخطئ، ولكن حظه من النظرة
 التاريخية والتحليل التاريخي للابنية الادبية ونوعيتها وارتباط
 هذه التوعية بالابنية الاجتماعية ضئيل، بطبيعة ارتباطه
 الشديد بشخصية الناقد الفردية.

وقد وصف منيح طه حسين بأنه منسج «تاريخي شخصي»
 وفي كذلك^(١). والتناقض في هذه العبارة صريح،
 فالمسج التاريخي الذي يحلل الظواهر في تفاعلها الجليل
 مع القوى الاجتماعية وتماثلها في الزمان والمكان، لا يمكن أن
 يكون شخصياً، إلا اذا كان التاريخ ذاته انطباعياً أو
 كانت العلاقة بين الظواهر (وضاً الادب) والتاريخ علاقة
 آلية أو ميكانيكية (وهو في الواقع ماتمته عادة الحياة
 الشائعة: «الادب مرآة لماء العصر»). وقد اخذ طه حسين
 بهذه النظرة الآلية أو الجبرية، اخذها عن هيبوليت تين
 Hippolyte Taine الذي كان له حظ مؤفوف عند
 بعض اعلام المدرسة الحديثة^(٢)، رغم ماتمته به فلسفته
 التاريخية الجبرية من عرقية ورجعية واستابكتية^(٣).

من الحرية لم تتج لشيوخ المعرفة. ومع ذلك قراءة
 الزمومات، وقراءة القصص والغابات في تمنق واستقصاء،
 تنتهى بك الى نفس الموقف الذي تنهى بك الى قراءة
 «القصبة» و «القصر» و «أمر بكاء». فشيخ المعرفة يرى
 كما يرى في مدينة براج أن للعالم خالقاً حكماً، لا يشك
 أحد منها في ذلك، ولكنها لا يفهمنا حكمة هذا الخالق
 ولا يعرفان الى فقهها سبيلاً. وهما من أجل ذلك يمتنعان عن
 الشر أو عما يريدان أنه الشرما استطاعا... ويعمران على
 أنفسهم الزواج والنسل، وينشيان بقلبين يريدان الإيمان
 ومخالون الوصول اليه ما أطافا المحاولة، ويعقلين يعترفان
 بما يفرض عليهما من الضعف والعجز والقصور. لا يستسلمان
 إلى اليأس المطلق، ولكنها لا يطمئنان إلى الأمل، وإنما
 يعيشان في هذه الدار عيشة مملقة بين الرجاء والقتوط.
 وهما ينظران إلى العالم من حولهما يريدان أن يفهما ويستكشفا
 دقائقه وصله، فلا يبلغان من ذلك شيئاً. لا يرضيهما موقف
 العالم المتواضع الذي يستكشف قوانين الكون فيسجلها
 ويتنق بها وينفع بها الناس، ولكنها يريدان أن يعرفا علة
 هذه القوانين، وبينهما وبين معرفة هذه العلة، آماد بعيدة
 لا يستطيعان لها عبوراً، وهما من أجل ذلك ينكران العلة
 الغائية، ولا يطمئنان إلى ماتمود الناس أن يطمئنا إليه من
 أن العالم لم يخلق عبثاً، ومن أن لكل ما يحدث في هذا
 العالم غاية بينة أو غامضة. وليس معنى ذلك أنها يصحدان
 حكمة الخالق وما يمكن أن يكون لها من غايات، ولكن
 معناها أنها لا يعرفان هذه الحكمة، ولا يستطيعان أن يعرفها،
 ولا يقبلان هذه الملل الغائية التي يقلبها الناس، وإنما
 يميزان أشياء كثيرة لا يراها الناس جائرة ولا ممكنة،
 لأنها تخالف ماتواضعوا عليه من الملل والغايات».

وطه حسين يعرف نفسه ذلك «القلق الخصب»، ويعلى من
 شأن الفرد المبدع، ويجتبه مصدراً لتجدد الحياة والفكر.
 وتراه حسب هذا الاقتناع يأخذ من أدب كفكا نفس
 الموقف الذي اخذه من الى الملاء، فلا يرى في تشاؤمه
 وايغاله في القناتمة تثبيطاً للهمم أو افلالاً للزعماء، وإنما
 يعتبره مظهراً من مظاهر «الشدة التي تكون الرجولة وتخلق
 المروءة»^(٤)، وتصرف في الفرور والكبرياء. ثم إن هذا
 التشاؤم كان تعبيراً عن الحياة الواقعة التي وافقت نشأته.
 «فأدب أي الملاء قد نشأ في عصر فساد وفننة واضطراب...
 وأدب فرائز كفكا قد نشأ في عصر فساد وفننة واضطراب،
 وكان تبرا» مروعا بكوارث خطيرة لم تلبث أن صبت
 على العالم باعلان الحرب الثانية...»

ومذهب تين ينطلق من مبدأ العلية والسببية في العلوم الطبيعية ويطبقه على التاريخ والاجتماع، منكرًا حرية الإنسان وإرادته، فهذه في عرّفه مجرد تعبيرات مجازية. فالأنا تاريخ والحياة الاجتماعية سيران يخضع لقانون الطبيعة، أو هما سلسلة متصلة من السبل والأسباب، ولتأثير للأنسان عليها. فالإنسان يخضع لقانون العلية كما يخضع الكون له. والأدب كغيره من الظواهر له علله وأسبابه ومصادره. فهو نتاج طبيعي لعلل ثلاث: الجنس، والزمان، والمكان.

جاذبية هذا المذهب الجبري (الذي طبقه صاحبه على الأدب الإنجليزي في كتابه «فلسفة الفن») مردها بوضوح ما فرضه من إمكان دراسة الأدب بأسلوب ومقاييس العلوم الطبيعية ورده إلى علله وأسبابه. وإذا كنا نعلم اليوم أن هذا الفرض من باب الوهم وأن العلوم الاجتماعية — ومنها علوم الأدب — مهما اصطغنت من وسائل وأساليب علمية، فهي تبحث في حقائق أخرى غير حقائق العلوم الطبيعية، ونتائجها ذات طبيعة خاصة، لانهائية، بخلاف العلوم الطبيعية، فإن الأخذ بهذا الفرض يفتح الباب أمام دراسة الأدب دراسة منهجية لم تكن معروفة من قبل. وقد أخذ به طه حسين من بداية حياته العلمية كأساس للدراسة الأدبية، وأشار إلى ذلك في مقدمة رسائله عن «أبي العلاء»^(١)، فله حسين قد أخذ من نظريه تين مفهومها العام دون حرفيتها.

وعال الأدب حسب هذه النظرية، وهي الجنس، والزمان، والمكان، لامتعى دراسة الأدب دراسة تاريخية بالمعنى الكامل، وأما أرجاعه، أو تبعير أدق، بيان ارتباطه ببعض المؤثرات العامة، البيئة أو الزمنية أو النفسية الجماعية، واعتباره مرآة لها أو انعكاس لها. والأدب الحق — كما يقول طه حسين ويدعو — هو الذي يمثل عصره، ويكون مرآة صادقة له. وهكذا فهذه النظرة التاريخية هي في الواقع نظرة انطباعية عامة إلى الأدب والتاريخ، وتستطيع أن تعني في هذا الإطار العام عناية خاصة بشخصية الأديب، كما هوذا طه حسين في دراساته.

ولنظره الانطباعية القردية، بما تحمله من تأكيد الذاتية والاحتكام إلى المنطق، كانت ضرورية في مرحلة التمرّد الأولى على الجمود والتحول العقلي، والثروة على ما ارتكن إليه العقل الجماعي من مسلمات ومقدمات طوال قرون، تعطل فيها كل عقل وفكر. ثم إن اكتشاف البيئة وأثرها كان شيئًا جديدًا ثوريًا في الحياة الأدبية والفكرية، مهد لفهم التغيير بمعنى المعاصرة والحداثة التي دعت إليها المدرسة الحديثة، ثم إن إعلاء شأن البيئة وأثرها الخاص من شأنه أن يؤكد الشخصية الذاتية لخصم يشعر بتخلفه ويسعى إلى الأخذ بأسباب الحضارة الحديثة، وفي الحضارة الأوروبية، ويواجه تحدي هذه الحضارة في آن واحد.

(١) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، — دار المعارف بمصر — الطبعة الثانية ١٩٧٠ — ص ٢٢٨.

(٧) حل الانعص محمد حسين ميكل (في مقالاته التي نشرها في المصنف، من يناير إلى يونيو عام ١٩١٧ تحت عنوان: «التمردية والجبرية أو الاعتبار والاضطرار»)

انظر رسالة باير يوانسن من ميكل Baber Johansen, Muhammad Xusain Haikal, Beirut 1968.

(٨) اخذت عنه النظرية الجبرية، وطوّدت جزئيات التي لا تتلاءم مع موقف المثقفين في مصر. فميكال — حسب تعبير باير يوانسن — يحول جبرية تين التي تقاوم التغيير، إلى «جبرية ثورية» تعتبر أدباء القديم وقيام الجديد ضرورة تاريخية حتمية، ويفهم عرقية تين على أنها تأكيد لشخصية الذاتية التي لا تتأثر، رغم مظاهر الاضطرار والقرصن التي تخفيها من الاعين. وفي النهاية يتم ميكال فلسفة تين المنصرية الرجعية باعتبارها فلسفة تقدمية (المراجع السابق) ص ٥١.

(٩) انظر دراسة عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر ... ص ٢٢٨ وما بعدها.

(١) اعاد طه حسين نشر هذه الدراسة مع مجموعة من المقالات النقدية تحت عنوان: «أولاد» — دار المعارف مصر ١٩٥٨ — ص ٢٥١-٢٧٠.

(٢) لنقد الأدبي عند طه حسين يشمل نتيجته في دراسة الأدب العربي القديم ونهجه في دراسة الأدب الغربي الحديث، وبطبيعة الحال أن يخلف المتبحر بعض الاختلاف أو يختلف في التطبيق وفي التفاصيل، وإن اقتدا في العموميات ولاتهدف السطور التالية إلى بحث هذا المنهج، وإنما تيد التسلية حل التطبيق وتحليل التحليل.

(٣) انظر مقال طه حسين «الأدب والمقال» في كتابه: «أولاد»، دار المعارف مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٢٠٦-٢٢٢.

(٤) يقول طه حسين: «وقد تمردت وإحلمة بفضل أي البلاد أن أمائر المثاليين، فلا أضيق بتشاقيرهم لأنه مظلم، أو لأنه يسر» ذلك الناس في الحياة ... (المراجع السابق ص ٢٢٩).

(٥) انظر طه حسين: صوت إلى البلاد — سلسلة اقرأ ٢٣. دار المعارف مصر — ص ١٠٩.



بنيه ميين، واحة سيدى القبه، ١٩٦٦، لوحة مائية



فرانك بركس، على شاطئ طابجه، مجموعة الننون، بابل

خطاب عن البيئالي العربي الأول في بغداد ، ١٩٧٤

بقلم سيجريد كاله

العربي التشكيلي الذي يجمع بين التراث والمعاصرة؟ وإزاني
عاجزة عن الإجابة على هذا السؤال*

التراث والمعاصرة

ليست الفنون التشكيلية كالفنون الأدبية، فهذه الأخيرة قد تتأثر الآداب الأجنبية، ولكن مادتها وهي اللغة تضع للتأثر حدوداً. اللغة عنصر مقاومة، فهي تحمل في طياتها تراث خاص. أما الفنون التشكيلية فليس لها مادة خاصة بهذا المعنى. وبالفعل، ولعلني لأغالي كثيراً، فمن جميع مشاهدته في البيئالي العربي، لم أجد انتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به، إلا ذلك الانتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف العربية مادة له. ولست أدري مصدر الأسماء المباشرة لاستخدام الخط في الرسم. ربما الفنون الإسلامية، وربما لوحات بول كلي وفرنز فيشر وهنز هارتونج. وأياً كان الأمر فنحن هنا أزاء حركة فنية شديدة الانحسوبة والتنوع، وتتمتاز بالخيال والابتكار.

أذكر في هذا الباب لوح وجيه النحال وحسين ماضي من لبنان. يستخدم النحال الألوان الزرقية والطلاء بالماء، ولوحه تؤلف بين الحروف وبين الشمخوص الهندسية التكوينية. والتأثر بها يتصور أنه أمام «توضيحات» قرآنية. في لوحة النحال «بسم الله» تكاد توحى الحروف بالرهبة والخشوع. وفي اللوحة المعنونة «آخر بحث للحرف العربي»، وهي من أحدث لوحات النحال، يحتل الحرف قلب تشكيل مجرد، كما نشاهد أحياناً في لوح الشرق الأقصى. أما حسين ماضي فزاه ينثر حروفاً صغيرة متفرجة في أسفل اللوحة، كما لو كانت أفرخ صغيرة تخرج أمام لوحة ضخمه من لوحات الإعلان. وتشكل لوح لور غريب مناظر طبيعية كاملة من الحروف الدقيقة، وتذكرنا هذه اللوح بعروض خيال الظل. ويرسم موسى

(*) أشير إلى أن في هذه المراجعة ان اتفقت إلى مريضات المناج المصري والمناج السوري، لأسباب كثيرة، لعل أهمها هو عجزى عن الحديث عنها، وأشير هنا إلى العدد رقم ١٧ من «فكرتين»، فليه ليدع عن الفنون التشكيلية في مصر

إلى اصداقائي الفنانين التشكيليين

ليبت الدعوة، مدفوعة بصلى القديسة ببغداد وبحب الاستطلاع والمغامرة، لحضور هذا المهرجان العربي للفنون التشكيلية الذي انعقد في العاصمة العراقية بين ٢٠-٢٤ من نيسان الماضي، وها أنا اجلس إلى الورق لأسجل انطباعاتي عن هذا المعرض، واستعيد الأفكار التي راودتني وأنا أسير في أروقة متحف غولبينكيان وقاعات مبنى جمعية الفنانين العراقيين حيث قدمت للمروضات.

اهداف البيئالي

أبدأ بتصفح كتالوج المعرض. في المقدمة اقرأ أهداف هذا البيئالي الناشئ: «يهدف هذا المعرض (معرض الستين العربي) شمول جميع الفنون التشكيلية والانجماجات المعاصرة التي تستلهم التراث العربي والتطور الحضاري في العالم، لإيجاد صورة مثل للتفاعل الفني بين الأعمال الفنية العربية لتحقيق شخصية فنية عربية واضحة في خضم التيارات الفنية العالمية.

يطمح هذا المعرض إلى تكوين مناخ ملائم لتوثيق الروابط الفنية والاجتماعية مابين الفنانين العرب لتحقيق فن عربي معاصر».

يهدف البيئالي العربي - كما هو واضح - إلى تأصيل الفنون التشكيلية في العالم العربي، أو بمعنى آخر يدعو إلى استلهم التراث والمعاصرة وإلى التأليف بين الماضي والحاضر، ويدعو إلى خلق فن عربي أصيل، له لغته المميزة. خضم التيارات الفنية العالمية. بهذا يجعل هذا البيئالي الناشئ رسالة فنية واجتماعية وتربوية، وهي رسالة ضرورية حتى لا يتحول المهرجان إلى مجرد احتفال دوري. على أن هذه الرسالة تحتاج إلى جهد نظري وفكري وإلى حوار مستمر وإلى مراجعة نقدية متصلة، وإلا صارت الرسالة مجرد أمية، أو مجرد لافتة تعلق، حين تلمع الدورة. أسأل نفسي بعد جولتي بين متانة لوحة عرضت في البيئالي، شاهدت بعضها عن كتب ومررت ببعضها الآخر من الكرام، أسأل نفسي: ما هو المقصود بالفن



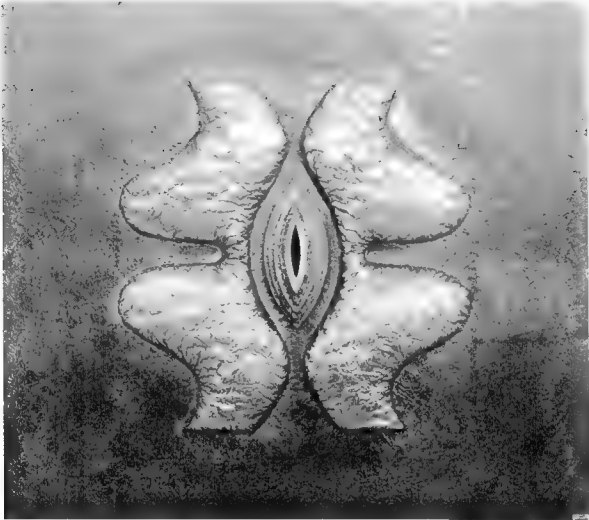
نجم حرمط، عارية، برونز، ١٩٧٣



نظرة على جناح الحف في المعرض



سعد شاگرد، نحت فغاري



فريد بكلمية، تميم، تمس

هذه الصورة أيضا من نتاج الوجد أو ما يسمى أحيانا بالنشوة والتجلى.

البحث عن الأصول يقود الفنان الى استلهم الحضارات المتراكمة فوق أرضه. والمعاصرة تقوده الى العالم الغريب حوله، وتقوده بالضرورة الى التيارات العالمية في العالم الصناعي الغربي. وقد تطفئ هذه التيارات الأوروبية عليه وتحمله في ركابها، فيصيرفه لونا من التقليد الرديئ. ولى في هذا المقام حديث طويل. ولكن ماسر الاصالة والابتكار في فن النحت والسيراميك العراقي؟ هل هي عزلة العراق التقليدية أو بمعنى اصح بعلة النسبي عن تأثير الحضارة الغربية؟ وتحضرني هنا الكثير من معروضات النحت والسيراميك العراقي، اذكر منها الحتم الاسطواني الضخم

طيبا أشربة من الاقوال على خلفية بيضاء. ويشكل الفنان العراقي خالد ناجي من الأرقام العربية عدد يدوية. في الحروف تنساب التجارب الداخلية، فهي لغة قديمة للنشاط الداخلي والتأمل. بهذا المعنى يستعملها الفنان العراقي شاكور حسن سعيد آل سعيد في لوحة «كتابه ممسوحة على جدار» و «حروف وخطوط» و «شقوق على جدار». ويعتبر شاكور نفسه صوفيا من نسل الحلاج، ويأخذ منه هذا المأخذ، على أنه لا يأخذ نفسه عين المأخذ، وإنما ينظر اليها بشئ من الاستخفاف. وفي لوحة الضخمة تتداخل الحروف والخطوط وتتفجر كأجسام سماوية أو كرموز نورانية في فضاء لانهائي. وفي هذا المجال تحضرني صورة للرسام المضرى سيف والتي يستخدم فيها العبارة التالية: "And the Lord is most Bounteous" وتبدون

الفنان محمد غني حكمت (انظر الصورة)، وفخاريات فالتينوس كاليبوس الفنان القيرسي الذي يعيش في بغداد، ومجموعة سعد شاكر الكروية. ومن الواضح أن غنائي البلاستيك في العراق يستخدمون في أعمالهم الكثير من عناصر الحضارة الآشورية والبابلية والسومرية، مثل أدوات الصيد وآلهة الاخصاب وقرون الثور والقوارب... ويبدو هذا التأثير في تماثيل الكاهن، لسعد شاكر، وفي الاشكال التجريدية لهشام صادق جعفر وفي «الرأس الاخضر» ليحي رشيد القيسي، وفي «ابريق بعينين» لمقبل الزهاوي.

ثم فن التأليف والتركيب والمرج الحديث، أو فن المواد المختلفة. ربما تستلقت النظر تأليف (أكان ديوبوب من الزيت والمواد المختلفة (المجهول، صوت من الازل، الغز)، فهي امتداد لفن السيراميك العراقي، ولولها تذكرنا من بعيد بلوح بول كلي. ويجمع هشام سيدان بين القديم والحديث في «الامل» وهو تأليف من الحديد والنحاس يستخدم عناصر واشكال حضارية قديمة ويربطها بمفاتيح كيرين يرتكز على قاعدة من الحديد. وتتفاوت اعمال صالح القرغولي بين الصعود والهبوط، فهو يؤلف من الحديد والجلد والخيرط تموية بعنوان «قنوط» تبرز موهبة هذا الفنان الناشئ. وربما كانت تحفته البرونزية التي لم تعرض في المعرض من اجمل المحاولات العراقية في هذا الباب. وهذا التأليف البرونزي يتكون من قرن ثور ورأس تدور به عقارب وجلد ماغر. على أن تأليفه المعنون بعنوان «الصمت» يهبط الى مستوى التقليد والمحاكاة وغير ذلك من التأليف التي شاهدها في المعرض تمنح الى الحدادة والموضة وتفقد للمضمون والمعنى، والكثير منها يفصح مباشرة عن الاصل الاوروبي الذي اخذ عنه، فزائر هذا المعرض القادم من أوروبا يشاهد هنا أيضا هيبورث Hepworth وهنري مور Henry Moore وغيرها في صورة ضحلة...

وأيا كان الأمر، فمحفلات اساميل فنان الترك البرونزية، بامتياز به من بساطة الى الشكل وقدرة على التعبير، وتماثيل الفنان اللبناني نعيم ضومط البرونزية والخليجية (انظر الصورة) تبين على غموس كبير بفنون البلاستيك الكلاسيكية.

لفن التصوير العربي ثراث طويل، نعرفه من تصاوير الكتب ومنمنات المخطوطات. وتذكرني لوحات الرسام العراقي فؤاد جهاد بهذا التراث، وخاصة برسامي العصر العباسي، وتجمع لوح فؤاد جهاد بين الساذجة والسخرية

(انظر صورة لوحته «قصة حب في وطني») كذلك طور حسن عيد العلوان اسلوبا خرافيا يقترب من اسلوب ليلة والفة ليلة (انظر الصورة) وتدخل في هذا الباب الفنانة الجزائرية الساذجة ياية، وربما أيضا الفنان الفلسطيني الناشئ ابراهيم غنام. والفرن العربي الساذج هو امتداد لفنون خيال الطفل (الراقوز) والاراجوز، أو ييلو لي كنوع من المحاكاة الجديده.

التجريد

التجسيم أم التجريد من الموضوعات التي احدث حولها الجدل طويلا في الجزائر، وقامت على اساسها مدارس فنية تنافس بعضها البعض. ولكن لوحات الجزائر في المعرض لاتعكس شيئا من ذلك. فاللوح المعروضة في الجناح الجزائري جميعا لوح تجريدية، بما في ذلك لوح بوخاتم فارس، رئيس جمعية البلاستيك الجزائرية، فلوحيته «صبر الحدود» والتي احبها لانتكران بلوحته الخالدة «قذاف القرية التونسية سكة سيدي يوسف» على أن ألوان بوخاتم لاتصل الى التجريد التام، وإنما تصور من بعيد عالم الانسان والحيوان. ولعل لوحته «أمانة» تمثل فن الرسم الجزائري في المرحلة الحاضرة احسن تمثيل (انظر الصورة).

انتقل الى جناح اليمن الديمقراطية، وهذه أول مرة يقدم فيها هذا القطر اعمال فنانيه في العالم العربي. ومن المصنف أن اطلق مقاييس الجاهلية على اللوح المعروضة في هذا الجناح. فهي محاولات وبدائيات يطفئ فيها المضمون والطموح بوضوح على ما عدا. وتطفئ فيها الالوان الزاهية، وعلى الاخص في لوح حل عرض غدا «ثورة الصيادين» و «ثورة الفلاحين» و «الصراع» و «المقاومة العربية». ففي هذه اللوح يغلب اللون الاحمر. وتفس الشيء نلاحظه في لوح نجيب صالح ابراهيم. على أنى ارى بدايات طيبة في لوح خالد حسين صوري الزينية. الانطباع العام هنا تلخصه العناصر أو المميزات المستخدمة: قلاووظ، مناجل، مصفحات، كبداء، شجر زيتون، حمامات السلام، مجازر، ومنظر عمل.

في الجناح الفلسطيني لم اجلس شيئا من العنف الثوري ومن الالوان الزاهية التي كتبت اتوقعها بعد جولتي في الجناح السابق، بل اني لم اجد لوحة واحدة تشير بصورة صريحة الى أماسة الشعب الفلسطيني والى مآناته. صحيح أن بعض الصور يحمل عناوين واضحة مثل «قرية عترة» و «نابال» و «ضحايا» و «غضب» و «حمامات السلام»، على أن



علم السبيل، على قاعة الطريق، مواد غطلة، ١٩٧٣

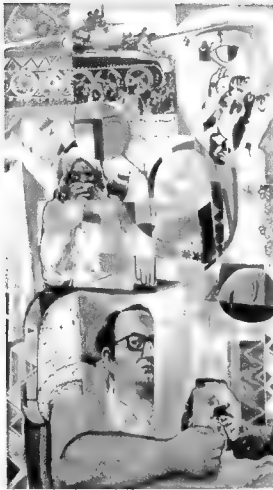
الدراما الكامنة وراء اللوحة قد تفجرها لحة أو اشارة طفيفة توضع في موضعها، وتستريحى نظر المتلقي في الوقت المناسب. اللوح الى تتحدث مباشرة قد تسطح القصة الخلفية. وتعلق بذهني بعض اللوح الى هزنى دين أن اعرف لأول وهلة على وجه التحديد مايقوله. في هذا الباب تدخل لوحة «المسهدف» Auf's Ziel؛ On the Target للفنان محمد مهر الدين فطيم الذى تلقى تعليمه في Krakau ومضمونها يتخطى حدود الرسم، ألاوهو يؤس المضطهد المطارد من اجل قناعاته السياسية. وبالمثل ارى لوحة ماهر احمد «مرد الرأس» Rückkehr des Hauptes؛ (Return of the Head) (انظر الصورة) ولوحة محمد عارف «غروب يليه الشروق» Sonnenaufgang folgt Sonnenuntergang، وكلا الفنانين قد تلقى تعليمه في موسكو، وهما يتقنان التشكيل وتقسيم المساحات وربط عناصر الصورة.

الجرافيك من الفنون التى تستطيع التعبير بوضوح. على أن هذا البنى لم يتضمن لابلعة اعمال معلودة من الجرافيك، منها لوح الفنانين العراقيين يحيى الشيخ واسماعيل خياط، ولوحها بجانب انها لوح سياسية للغاية تتمتع بمسئوى فني طيب.

الالوان تغلف الموضوعات بخلاف رقيق وتبها مسحة من السكون او الحزن الصامت، وهذا الحزن الصامت هو اشارة التواصل بين الفنان والمتلقي. وابرز مثل لذلك لوح توليق عبد العال، فهو يستخدم مساحات من اللون الاخضر والبفسجي تحمل الى المتلقي شعورا عميقا بالحزن، تعجز لغة الكلام عن التعبير عنه.

وما زلت اذكر لوح الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج، فانت تعرفه حين ترى لوحة أو لوحتين من اعماله. المراه والحيوانات الجرافية تحتل مساحات اللوحة، ولكنها تبدو كما لو كانت تخرج من مسطحات الارض، تخرج كقوى الحياة والخطية، أو كقوى الانسان المجهول.

مثل فن الاعلام السياسى في المعرض الفنان التونسي الصادق قحش بلوجه ونهاوب الثورات» و «البقطة» و «الى اين» و «الطريق». ففى لوحه ترى أنجيلا ديفيز كما ترى رجال المال والبنوك في اوضاع ساخرة. وفي احدى لوحاته ترى امرأة بدوية تطل من نافلة وتقرأ صحيفة تحمل بالسط العربيض العنوان التالى: «عثر هنود امريكا الشالية على طريق الحرب». فالصادق قحش يفرج بالتزامه الى القضايا التى تحرك الصميم الحلى في كل مكان.



نزار سليم، الفنان والممركة، زيت، ١٩٧٤



الصادق نحش، في أكثر من لوحة يصور الفنان أنجلا ديفير

اللوحة السياسية اى الى تعبر مباشرة عن مضامين سياسي، معدودة، وكانت تتراوح بين الجودة والرداءة. منها لوحة فيصل العبيد «الناضلون»، ولوحتي صادق سيمس «صيف الحسين» و «على الارض السلام».

الطبعة

اين ذهبت الطبعة؟ يبدو أنها ليست من مصادر الاعمال. هل يقض الفنانين التشكيليين ناههم بين الجنود؟ كانت اللوح التي تستوحى الطبعة في بينالى بغداد نادرة وغريبة في هذا الاطار، لعل ابرازها لوحة خالد القصاب «حديقة الشتاء» ولوحة الفنان الليبي على العبادي التجريدية. الاستثناء في هذا الباب مثله تونس بلحات بلقاسم الاخضر وعمر ابن محمود «الطباع رمادي» و «هروب الاشكال» و الهادي التركي «الشاطئ» و «مرأة» و «مرح امره» و «المصنع العوام» و «المصطاري شقرون» «طبعة جامدة». صلة هؤلاء الفنانين بالطبعة صلة مباشرة، تكشف عن قدرة على الانتباه للطبعة والتأثير بها والتعبير عنها.

المرأة والفن التشكيلي

ماوقف فن النحت والسيراميك العربي من قضية المرأة؟ نوري الراوي يبرز جانب الانوثة، وغالد الرحال يصور المرأة كراس مدمية بلاروح في لوحته «٢.٤ ساعة ونصف» (انظر الصورة)، ويصورها كأنثى ينساب جسدها في شيوخ في «القبيلة». وفيها عدا يغلغ المرأة في اللوح غلاف السرية والغموض، كما تبرز صورة الام في العديد من اللوح.

تحتج سعاد العطار في انتاجها الاخير «انظر الصورة» على النظرة التقليدية للمرأة، وعلى النظرة اليها كأداة لاشباع غرائز الرجل. ولم تعرض هذه اللوح في المعرض وانما في مسرح الفنانة. النساء في لوحاتها قبيحات، ضامرات، ومكيلات بالقيود، تحاولن الهروب من اسوار وسجون التقاليد الاجتماعية. ولاشك أن سعاد العطار تخوض بفنها معركة تحرير المرأة، ومعركة الحرية الجذلية. عرضت الفنانة في المعرض لوحيتين كبيرتين بعنوان «خريف... حياة» و «طريق الى المدينة المفقودة»، وهي تعنى بوضوح بالتفاصيل عناية بالغة تراجم منها النظرة التركيبية الشاملة ولكننا نلمس في كل جزء من اللوحة جدية ودرية كبيرة. واجمالا نستطيع أن نقول بعد مشاهدة معروضات الفنانات العربيات في بغداد إن المرأة العربية تمارس

حريتها في الفنون التشكيلية، وتعتبرها أداة ووسيلة الحرية. واكتفى هنا بذكر بعض الاسماء: ليلى العطار ونجمة سالم وفالتينا احمد ولورغريب وهلين خال ولطيفة التجاني.

تختل برؤى الصورة

يتخطى الفنانون المغيرون بوضوح اطار الصورة المبروزة، فهم يميلون الى التاليف المركبة من الزيت والبلاستيك، فينبئ فريد للكاهية شخصا اثنيون من النحاس الاعم الدقيق، ويستخدم العربي بلقاضي الزيت والالومنيوم في «تراكيبية» التجريدية الهندسية (انظر الصورة)، وتستخدم لطيفة التجاني الزيت والصباغة البلاستيكية (الاكريليك) في لوحها التي تتميز بالبساطة اللونية والدقة في توزيع عناصر الصورة. كذلك يؤلف كل من القاسمي محمد والمكي مغارة ومليد الأبيض بين المواد المختلفة، وتتماز اعمال القاسمي خاصة بوضوح الخطوط والقدرة على التعبير. وهكذا فالقن الطليعي في بينالى العربي الأول قد مثله المغاربة افضل تمثيل (والبيانيون ايضا). وتقول الفنانة المغربية لطيفة التجاني: «نحن في سبيلنا الى اكتشاف المغرب»، «ومقدار امعانا في الاكتشاف، يتغير الفن المغربي».

الفن لمن؟

تخضرن مناقشات بينالي العربي حول مفهوم الالتزام ورسالة الفن التشكيلي، وتخضرن مناقشات مع الفنانين المغاربة... الفن، كما يقول اصدقائي المغاربة، هو نتاج الوعي الجاهلي، لالوعي الفردي، وهويتهم من حساسية الفنان وسيلة لتنمية الحساسية الجاهلية عند الجاهير ويهدف الى تحرير الجاهير من رواسب الماضي الاستعماري، والى الكشف عن الاصول الحضارية العربية، وخلق ثقافة ثورية.

واوافق اصدقائي أن هدف الفن هو البحث تحت السطح وتبديد سحب اليوم، ولكن اخشى عليهم من الوهم. فن بين ستائة لوحة عرضت في بينالي كان اربعائة وخمسون منها مبروزا. واسأل: أمن الممكن أن يحرر هذا الفن المبروز الجاهير؟ ومن هو جمهور هذه البراوير؟ من يقتني هذه اللوح في العالم العربي؟ واين توضع في أوروبا ارتبط صعود الفن في القرن الماضي بتكوين الطبقة المتوسطة، وارتبط تحرر الفن بتحرير هذه الطبقة من قيود النظام الاقطاعي ويمول جمهور الفن البروجوازي، وحاجته الى الفنون لاسباب جمالية وتوعيفية واعلانية... الخ



مجد غني حكمة، غتم اسطواني، مواد مختلفة، ١٩٧٤

هذه الاخيلة ... وهدف الفن الحديث قديكون تنمية
الحساسية ورفع مستوى الوعي وهدم الجمهود والاستسلام
... وقد يكون هذغا تبشيريا طوباويا ... الخ، ويتطلع

ولحاجته أيضا الى الوهم ... وقام الفن الحديث في
اوروبا على مناهضة البورجوازية وقيمها، لاعلى اشباع
حاجاتها وتأكيد مراميها واخيلها المثالية، ورفع السّتر عن



فؤاد جواد، قصة حب في وطني، مواد مختلفة، ١٩٧٣



سمن عبد الملوك، من لوجه المستوحاة من ألف ليلة وليلة



علاء الرحال، ٢٤ ساعة ونصف، جيس، ١٩٧٤



ملحود أحمد، مرد الرأس؛ زيت، ١٩٧٣

التعليق، فما زلنا في هذا المجال في أول الطريق. دعاني الى هذا الحديث السريع، ما لمست من حماس في حديثي مع اصديقائي الفنانين في بغداد، وما افتقدته من وضوح. تهدف الفنون التشكيلية العربية الى تحرير الجماهير، ولكني ارى الفنون التشكيلية في بعض الدول العربية تقوم على اشباع حاجات الطبقة المتوسطة الصاعدة أو على اشباع حاجات أولى الامر، وعلى اشباع الرغبات الفاتية الطبيعية في الابداع والخلق. لم تكشف الفنون التشكيلية العربية بعد عن دراما الحياة العربية المعاصرة وعن نبض هذه الحياة، وانما هي تنجح الى الحداثة، وتجري في اهداب المدارس الاوروبية المختلفة.

لعلني بهذا الحديث ادعو الى الرد على هذا الخطاب الفتوح. وقبل ان اتي خطابي اؤكد اني قد نقلت بعض انطباعاتي الشخصية فحسب. واخيراً وليس آخراً اعرّب عن شكري على هذه الدعوة وعلى الحفاوة التي قبولت بها طوال اقامتي في بغداد.

سيجيريد كاله

الفن الحديث — كما لم يتطلع الفن في أي عصر مضى — الى التأثير المباشر على المتلقي. وقد ادى ذلك الى تحرر الفن من اطره واساليبه التقليدية والى اكتشاف اساليب واشكال جديدة والى تغير المفاهيم الجالية وبدأ الفن يراجع اسبابه الاجتماعية والاقتصادية وارتباطاته المختلفة . . . وفي تحوله الى المعارضة والرفض تحول ايضا الى مجال من مجالات الحرية النادرة في المجتمعات الصناعية المبرجة التي تراجعت فيها الحرية باستمرار . . . اصبح مجالاً لممارسة الحرية واحياناً مجالاً للفوضى وللغرائز الهدمية كما نشاهد في فن الوب والهيبنج، واحياناً مجالاً لممارسة الذاتية وتأكيد الشخصية، واحياناً مجالاً للتعبير عن الحنين الميتافيزيقي أو بمعنى آخر مجالاً لممارسة القيم التي تتفجر في العالم الصناعي . . . اما دوره الاجتماعي الثوري، فهو مجهول حتى الآن أو على الاقل غير بديهي وغير ملموس. وبين يدي الآن كتاب حديث يضم مجموعة من الدراسات الجادة عن علاقة الفن بالمجتمع، وعنوانه «الفن كهروب. والهروب كفن». لقد ايدولوجيات الفن والعنوان غني عن



فائق حسين ، انتظار ، زيت ، ١٩٧٤

سعاد المطار ، حريف ... وجياة ، زيت على خشب

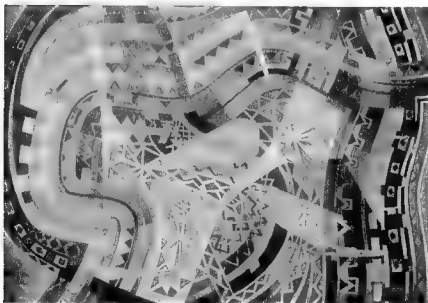


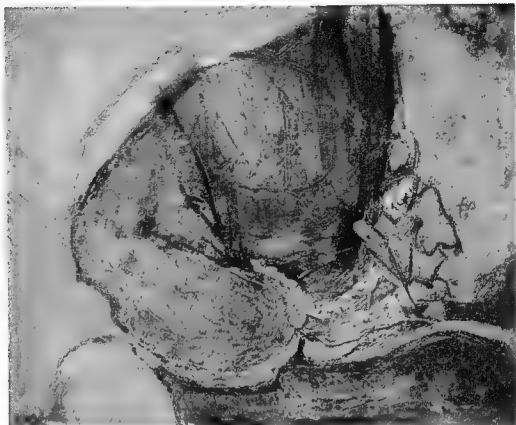
ملاحظة : تراسل الجلة في الأعداد القادمة
نشر صور ممرض البيضاى المرمى
الأول . وتلّف لدم تمكّنها
من نشر جميع الصور المشار إليها
و القتل في هذا العدد.



محمد عارف ، غروب يابه شروق، زيت، ١٩٧٣

فرج عيو التميمان، تهرید بنهادی، زيت على القماش، ١٩٧٣





يوحنا فارس، أنسا، ألوان زيتية

قصائد من العراق

Die Horizonte sind verhüllt in Asche
Für wen singt denn die Zauberin?
Wenn die See tot ist
und das Grüne treibt auf seinen Augenbrauen
Ganze Welten treiben dahin
gefüllt mit unserer Erinnerung, wenn der Barde sang
Jetzt ist unsere Insel überflutet und der Gesang hat sich verwandelt
In Weinen
Die Lerchen
sind fortgefliegen, o mein trauriger Mond
Der Schatz im Strombett ist vergraben
Am Ende des Gartens unter dem kleinen Zitronenbaum
Hier Sindbad verbarg ihn
Aber es ist leer und Asche
Und Schnee und Dunkel und Blätter begruben ihn
Und die Welt ist in Nebel begraben
Sind wir es, die sterben in diesem verwüsteten Land?
Wird die Lampe der Kindheit den Staub ersticken
Ist dies die Mittagssonne, die ausgelöscht wird
Und das Herz des Armen stumm gelassen?

II

Städte ohne Dämmerung schlafen:
In ihren Strassen rufe ich deinen Namen und die Dunkelheit war die Antwort
Ich fragte den Wind nach dir, als ob er wehklagte im Herzen der Stille
Ich sah dein Bild in Spiegeln und Augen
In den Fensterscheiben ferner Dämmerung
Auf Postkarten
Städte ohne Dämmerung verhüllt in Eis:
Die Frühlingspavane haben ihre Kirchen verlassen.
Für wen sollten sie singen? Wenn die Cafés ihre Tore geschlossen haben
Für wen sollten sie beten? O zerbrochenes Herz
Wenn die Nacht tot ist
Und die Wagen zurückkehren, frost-überzogen
Kam Pferd zwischen der Deichsel
Vom Tod getrieben
Vergehen die Jahre denn nicht?
Und reißt Folter das Herz?
Und wir von Exil zu Exil, vom Tür zu Tür
welken wie die Lilie im Dunst
Bettler wir, o Mond, wir sterben
Verpassten unsern Zug für alle Ewigkeit.

NEUERE DICHTUNG AUS DEM IRAK

BAQER SAMAKA:
DAS SCHWEIGEN DER DÄMMERUNG

*Nichts bleibt ausser Erinnerungen,
die dem Fremden als Nahrung dienen.
Nichts. Nur Sehnsucht,*

*gefolterte Schatten, Rauschen der fernen Vergangenheit,
das das Schweigen der Dämmerung lichtet.
Ein Froschquacken wandert
in die Schutzlosigkeit der schrecklichen Nacht.*

AHMAD AL-SAFI AL-NAJAFI
UNSTERBLICHE FREIHEIT

*Wenn ich sterbe, werft mich ins flache Land:
Freundlich sind dort zu mir beide: Leben und Tod.
Schließt mich nicht ein ins Grab:
Verhasst ist mir Gefängnis, selbst wenn ich tot bin.
Wenn mein Körper als Nahrung dient
den Adlern und den Raubtieren.
Dann will ich sehen meinen Körper, den zerstückelten, tagelang
Und tragt mich in alle Richtungen.
O, unvergleichlich die Fahrt meines toten Gebildes.
Ich verlangte nach dir, solange ich lebte.
Jeder Glied gleitet durch getrennte Spähren,
Vergessen von ihrem getrennten Gefährten.
Und wenn sie sich wieder vereinen,
nachdem sie die Schöpfung durchquert
Ein jedes will zu mir kommen und mir erzählen
die Ereignisse, die es gesehen.
Dann will ich vergehen, bis jetzt noch lebendig
Geheimnisse tragend von des Todes Reich ins Leben.
Dies ist wirklich das Leben, das auferstandene,
das dem Menschen versprochen ist nach seinem Erlöschen.*

ABD AL-WAHAB AL BAYATI

*I
O, mein trauriger Mond:
Die See ist tot und ihre schwarzen Wogen haben Sindbad's Segel verschlungen
Seine Söhne wechseln nicht länger Schreie mit den Möven und dem heiseren Echo
Rückprall, viele*

Zum Wesen des Illustrators
gehört: einem Dichtungsgenau zuhören und antworten.
Ob daraus ein echtes Dialog, ein Doppelmonolog, ein
Freigespräch entsteht, hängt vom Charakter und
Fang des Themas und der Profilierung sprachlichen
und optischen Denkens ab.

Aufgabe des Illustrators bleibt ~~bleibt~~: Zeitnahe
distanzieren oder betonen, Zeit ferne er-innern und
aktiv ver-gegenwärtigen. Alle heutigen Ausdrucks-
formen ermöglichen Lösungen und beweisen ihre
Berechtigung umso eher, je verantwortlicher sie
das Zeichen eines produktiven Kluges und Beun-
ruhigung tragen.

Die Befreiung aller Buchkunst-Bedürfnisse
und -Ausdrücke versteht sich von selbst. Dennoch
oder gerade deshalb ist - fern allen Spezialisieren -
das entscheidende Kriterium auch des Illustrators
die rein künstlerische Qualität und graphische
Ausdruckskraft.

387ma



جوتز بومر، طبعة الرسوم التوضيحية، من مجلة: توضيحات، ٦٢، السنة الأولى، العدد رقم ٢، السنة ١٩٩٤

طلائع الكتب

Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, *Murder in Baghdad*. Trans. by Khatil I. Semaan, Leiden 1972 (Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature. Vol. 1).

تطور في «مأساة الحلاج»، أولى مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية، مقومات أساسية، ترشحها للترجمة، أهمها «البساطة الكلاسيكية في البناء» (د. شكرى عياد)، والدقة في التعبير والابحار، وبالتالي خلو لغة المسرحية من الاناقة اللفظية ومن التزيد والاسترسال ومن قوالب الترادف الذهني واللفظي، ثم درامية الحوار، وطاقة الموضوع الذي تعالجه المسرحية على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

صلاحية «مأساة الحلاج» للترجمة تنضج من القراءة الأولى. وقدنحج المترجم، الدكتور خليل سمعان، في تقديم ترجمة أدبية آمنة للمسرحية، وجدير بالتسجيل ما بذله المترجم من جهد كبير في نقل المصطلح الصوري وفي تقريب دلالاته الخاصة.

ويقدم الدكتور سمعان للترجمة بمقدمة يقارن فيها بين مسرحية صلاح عبد الصبور ومسرحية ت. س. إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» (Murder in the Cathedral)، يلخص فيها طرفاً من دراسة سابقة له عن أثر إليوت في الشعر والمسرح العربي الحديث

"T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater", in: Comparative Literature Studies. Urbana, III, U.S.A., Vol. 6, No. 4, pp. 472-489.

وتأثر صلاح عبد الصبور باليوت غنى عن التذليل، فهو يعلن ويفصله ويبين كيف تمثل شعره في سيرته الفنية الممتعة «حياتي في الشعر» (بيروت ١٩٦٩). انظر خاصة ص ٥٠/٤٩، ٩٠ وما بعدها). وقد كان لهذا التمثل أثر مباشر في التحرر من قاموس الشعر التقليدي، وفي رؤية قضية القيم والمعنى في المدنية الحاضرة. على أن التشابه بين «مأساة الحلاج» و«جريمة قتل في الكاتدرائية» يقتصر في الواقع على الموضوع العام Thema وهو الشهادة أي الموت في سبيل الله، ثم بعض جوانب الشكل والبناء، أبرزها الالتزام بشكل الراجديا اليونانية وتقسيم المسرحية إلى جزئين واستخدام الكورس للتعليق والشرح، على أن مسرحية «الحلاج» تبدأ من النهاية، ففي المنظر الأول (وهو بمثابة الافتتاحية Prolog) نرى الحلاج معلقاً في جذع شجرة، ويبدأ الحوار بالسؤال عن هوية هذا الشيخ المصلوب وعن قائله، وببداية المنظر الثاني تعود المسرحية لتحمي لنا قصة الحلاج، قصة حياته وفاته. أما مسرحية إليوت فتسير وفق تسلسل الأحداث، فالجزء الأول يعرض لمقدمات الجريمة ثم قصة صراع توماس بيكت، اسقف كانتربري، واختباره، واختباره الشهادة، والجزء الثاني يعرض لتنفيذ الجريمة. ويلحق إليوت بالمسرحية خاتمة Epilog (تقابلها افتتاحية «الحلاج») نرى فيها القوسان الأربعة، قطة بيكت، يحاولون تبرير الجريمة.

في «مأساة الحلاج» تسأل مجموعة من اصحاب الحرف عن قاتل الحلاج، فتجيب: «نحن القتل»، قتلناه «بالكلمات»، ويعاد السؤال على جوقه من الصوفية، فتجيب: «نحن القطة، احببناه، فقتلناه»، قتلناه «بالكلمات»، وأحببنا كلماته، أكثر مما أحببناه، فماتت كلماته لموت لكى تبقى الكلمات.

الحديث هنا في الظاهر عن «الحلاج»، ولكنه في الواقع حديث الشاعر عن نفسه في الزمن الحاضر. و «الكلمات» هي مجال ومادته التي يؤسس بها نفسه ويرى العالم من حوله، ولكن أداة الشاعر، وهي «الكلمات» قد أشرعت



فريتز فيشر، رسم إيضاحي لقصة جان بول «رحلة الدكتور كاتسبير جسر ال
الحصيف» Jean Paul, Dr. Katzenbergers Badereise، وارتشر م. دبتريش،
مينجن، ١٩٦٦

في وجهه، بل هي قائلته، ولكن «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد؟» حول هذا التناقض المركب تلور «مأساة» صلاح
عبد الصبور، فعلى المستوى الظاهر تعالج المسرحية قضية الحسين بن منصور الحلاج الذي صلب في بغداد سنة ٣٠٩ هـ
بأمر الخليفة المعتذر، وعلى مستوى آخر تطرح قضية الشاعر. ويقول المؤلف: «لقد جرجر «الحلاج» من زهره الى
حشفه كما حدثنا بنفسه، ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلا. أما القضية التي تطرحها فقد كانت قضية خلاصي الشخصي.
فقد كنت اعاني حيرة مدمرة ازاء كثير من ظواهر عصرنا ... وكنت أسأل نفس السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه:
ماذا أفعل؟

وهنا ألفت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت اجابة الحلاج هي أن يتكلم ... ويموت، فليس الحلاج
عندى صوفيا فصيح، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تبعا من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس
الغاية. وهي العودة بالكون الى صفاته وانسجامة بعد أن يتخوض بحمار التجربة.
كان عذاب الحلاج طرعا لمذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة ...
وكانت مسرحيتي «مأساة الحلاج» معبرة عن الايمان العظيم الذي بقي نقياً لاثوبه شائبة، وهو الايمان بالكلمة.
«حياتي في الشعر» ص ١١٩ ١٢٠.

القضية الجوهرية التي تطرحها «مأساة الحلاج» هي قضية الشاعر والشعر في العصر الحاضر، وفي مجتمع تراه الادي
تراث شعري، والكلمة في هذا التراث هي أعلى مراتب التعبير الحضاري، وبها تتأكد الذات وينتأس الوجود. «الكلمة»
في هذا التراث «خالدة». والتعبير الشائع «رجل السيف ورجل القلم» هو انعكاس لهذا الاجلال. ومفهوم «الادب
الرفيع» (الذي نحدث باسمه العقاد) استند الى «كبرياء» الكلمة وسموها.

ولكن قد تسرب الشك الى الكلمة، فلم تعد بدئية ولم تعد خالدة، وانما أصبحت مشكلة ومعضلة. قد اصابتها القهر
والزيف والشيوخ والاملاق. أصبحت الكلمة «موضوع» الشاعر بعد أن كانت «عدته» و «زهره». ماعسى الكلمة أن تفعل؟
وما جلوى الكلمات في هذا الزمن القبيح؟

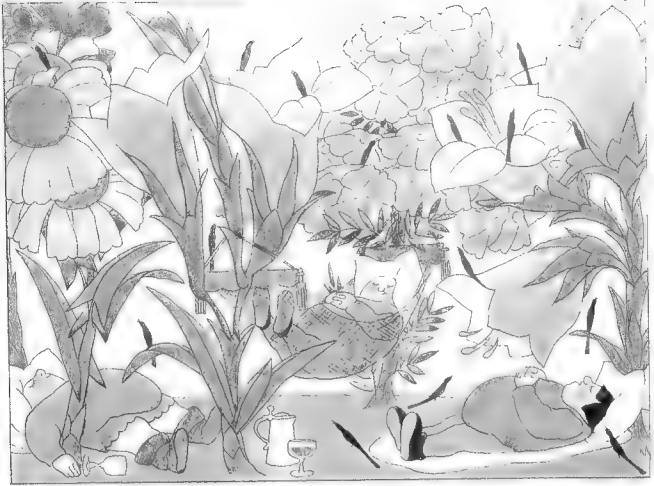


جرهارد ماركس، صحيفة المتون لمجموعة اورفيوس ، Orpheus ، دار نشر
ارنست هوسفيل هامبورج ١٩٤٨

ولكن الشاعر يتطلع الى الالتفاف والنقاء، ويتشوق الى اليقين والهارمونية، وتبقى «الكلمة» ملاذه. «وكانت مسرحي...
معيرة عن الايمان العظيم الذي بقي لي نقياً لاثوبه شابة، وهو الايمان بالكلمة.»
ولكن القضية لارتفع بخلاص الشاعر في الكلمة وبالاخلاص للكلمة، فاسياها قائمة. والحلاج، الشاعر المتصوف، يعرف
ذلك، ويحس القهر الذي تعانيه الكلمة، ولا أمل له الاالحلم بأن تقع كلماته يوماً ما على ارض خصبة.

«لكن هل تفتح كلمة
قلبا مقفولا يرتاج ذهبي؟
ماذا اصنع؟
لأملك إلا أن احدث
وننتقل كلمتي الريح السواحة
ولاينها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الروي
قلمل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمم
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكره
ويراوج بين الحكمة والفعل ...»

(ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت ١٩٧٢. المسرحيات ص ٢٤٣)



«أرض الأحلام» Schlaraffenland، أو بلاد الأوهام والترف والكل من أقدم التخييلات الطوبولوجية التي تعود إلى فكرة الفردوس المفقود. إلى هذه البيوتوبيا القديمة
 حرب الأسماك من قسوة الواقع وضلوعه ومن ألم الجوع والحاجة، وتخيّل نفسه يعيش في أرض تجري بها أنهار من اللبن والعسل، ولا حاجة به إلى شقاء العمل.

لوحتي هذه الصفحة من أعمال ثمان تصويري كبير في مطلع هذا القرن، هو كارل أرنولد، والإرختان مأخوذتان من طبعة مصورة نشرت عام ١٩٢٥ برلين للكاتب
 الصربي وصلح الألفية هانز زاكس (١٤٩٩ - ١٥٧٦)



So schießen nach dem Ziel die Gäste.
Der schlecht'le Schütz gewinnt das Beste.
Im Laufen gewinnt der Letzt' allein.
Das Polster schlafen ist allgemein.
Ihr Weidwerk ist mit Flöh und Läusen,
Mit Wanzen, Katzen und mit Mäusen.
Auch ist im Land gut Geld gewinnen.
Wer sehr faul ist und schläft darinnen,
Dem gibt man für die Stund zween Pfennig,
Schlaf' er nun viel oder wenig,

[illegible]

وفي سبيل الكلمة؛ لكي تبق وتثمر، ولكي يعيد الى الكلمة حياتها وخلودها، يأخذ الشاعر المتصوف على عاتقه الشهادة؛ أو بمعنى آخر يأخذ على عاتقه الفناء في الكلمة. فالكلمة في الكلمة وعمقها يتخذ نفسه في الاعلاء الصوري للكلمة:

كان من يقتلني محقق مشيتي
ومنفذ لإرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكره
كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه يسفه أتم اللوره
لأنه أغاث بالدماء إذ خنس الوريد
شجيرة جليلة زرعها بقلبي العقيم
فدلت الحياة طالع الأغصان
مثمرة تكوين في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون مهد، بلا أوان، (ص ١١٢)

Aus Porto sich zu unterziehen,
 »Du, Freunde!« rief der Leyokiten
 Gekühn Paar, »was dachst du ihm?
 Ihc irr, es war die Apfelzine,
 Das schwinen wir beim Essenbar.«
 »Ihr Herrn«, sprach mit bescheiden Miene
 Ein Preselyt aus Trankbar,
 »Mich dünkt, ich habe wo gelauet,
 Es sei die Kalamund geworen.«
 Hier ließ der alte Schiffkaplan,
 Vom Putsch erhitet, mit wildem Blickem
 Sein krummes Pfeifenrohr in Stücken
 Und stie es in den Ozean.
 »Neh, länger laß nicht auszustehen,
 Wer wird die Büß so vernehmen?«
 Rief er, »es ist ja sonnenklar,
 God damn, daß es ein Pudding war.«

Der Gesetzgeber (1983)

Der Adler wollte reformieren
 Und schaffte die Polygamie
 Bei dem gesamten Federvieh
 Auf einmal ab. Dem armen Thier
 Mißfiel die strenge Politik,
 Zumal dem Hahn. Er trat heebel,
 Um feierlich zu protestieren
 Und vor des Königs Majestät
 An die Natur zu appellieren.
 Er schlug mit Macht, wie ein Prophet,
 Dem retum Selon aus Gewissen
 Und sprach mit sanfter Energie

34



ملوت أكرمان، فسر على الخشب لقصة جوتليب كونراد بفيل «عشرب وغلام من راحة النعم» دار نشر ديتريش، ميمنج 1970

G. K. Pfeffel, Skorpion und Hirtenknabe

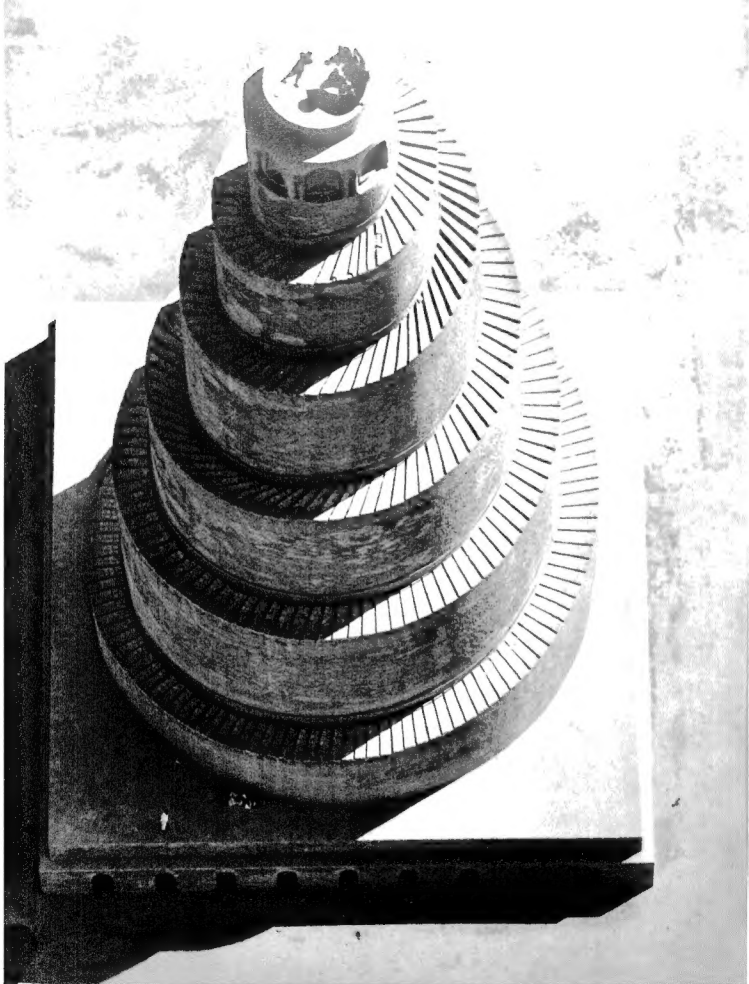
وراء «مأساة الحلاج» قضية الشاعر والفنان ودوره الاجتماعي في العصر الحاضر. ووراء المسرحية ماسبي في أوائل الستينيات في مصر «بأزمة المثقفين» (كما لاحظ الدكتور شكرى عياد. انظر كتابه وتجارب في الأدب والنقد القاهرة 1967. ص 149). على أن المسرحية تطرح السؤال عن دور الشاعر في المجتمع الحاضر وتجب عليه من موقع شاعر قد تمثل «الموروث الشعري» العربي والتراث الروحي الاسلامي، بجانب ترجمه بقم الفكر الانساني (الهومانزم) وإيمانه بالفرن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، وبالتالي ان غاية الفن «هي الانسان لا المجتمع» أو الانسان قبل المجتمع (حياتي في الشعر. ص 54، ص 69).

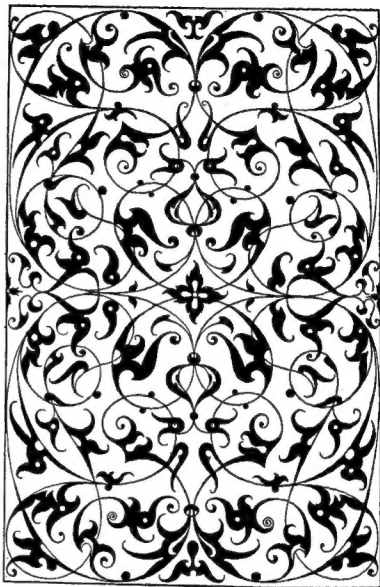
ولاشك ان للبناء الشعري والعمل الادبي نوعية خاصة، تتمثل في القيم الجمالية والابداعية التي هي اساس الفن قبل كل شيء. ولكن ليس الفن بظاهرة من ظواهر الطبيعة، وانما الفن يصنعه انسان له تراث ويعيش في الزمان والمكان، ولكنه لا يعيش في اى زمان أو مكان، وقد يكون انسانا ذا وعي تاريخي ونظرة شاملة، ولكن ليس له كيان مستقل عن الزمان والمكان. فهذا الزمان وهذا المكان هما اللذان فرضا على الشاعر صلاح عبد الصبور قضية «الكلمة» دين غيرها من القضايا، وبطريقة خاصة لم يعرفها الشعر العربي من قبل. ثم ان القول بان الفن «كيان مستقل» يعني تقسيم الانسان إلى طبقات أو قطاعات، قطاع منه يتعامل مع عالم الفن واخر مع عالم الاقتصاد وثالث مع عالم الاجزاع ... الخ.

(ن. ن.)

الجنة الملوثة بطبع المتوكل بالسرمد، من تصوير جورج جومرست، زيودخ
 بطبع المتوكل بالسرمد، من تصوير جورج جومرست زيودخ.







زخرف، من أعمال رودولف ماويل، الشيخ يلدوزتش (من برن، سويسرا، حوالي ١٤٤٨-١٥٣٠)



calligraphic
Signs

Günter Jackl, Kalligraphische Zeichen, 1973

جنتر یاکل، رسم خطی، ۱۹۷۳

